



HORNYIK SÁNDOR

ÉGI ÉS FÖLDI SZERELEM

ROZSDA ENDRE ÉS AZ 1940-ES ÉVEK SZÜRREALIZMUSA

AMOUR SACRÉ, AMOUR PROFANE

ENDRE ROZSDA ET LE SURRÉALISME DES ANNÉES 1940

SACRED AND PROFANE LOVE

ENDRE ROZSDA AND THE SURREALISM OF THE 1940S

ÉGI ÉS FÖLDI SZERELEM

ROZSDA ENDRE ÉS AZ 1940-ES ÉVEK
SZÜRREALIZMUSA

Hornyik Sándor

Az égi és a földi szerelem megkülönböztetésének toposza a humanista neoplatonikusokon keresztül egészen Platónig vezethető vissza, aki Vénuszban egyszerre látta a testi-lelki szerelem és szellemi dolgok iránti rajongás istennőjét. Platón „kétarcú”, avagy „hasadt személyiségű” Vénusza azóta is kísérti az európai kultúrkör szellemtörténetét a test és a lélek, vagy újabban az agy és az elme dualizmusának problematikáján keresztül. Valószínűleg nem volt ez másként az 1940-es évek budapesti kultúrájában sem, különösen annak szürrealista köreiben, ahová Rozsda Endre is tartozott.

De az égi és a földi szerelem toposza nemcsak gondolkodásunk reménytelen kettősségét, dichotomikus szerkezetét vizualizálja, hanem a szellem történetére, avagy az eszmétörténetre is kiváló allegóriaként alkalmazható. Hiszen a platóni ideák mindig valamilyen földi formában, valamilyen intellektuális és materiális hordozón öltenek testet, majd szaporodnak és sokasodnak tovább. Így volt ez a neoplatonizmus és a szürrealizmus esetében is. Ha pedig egy tárgyat, mégpedig egy program nélküli művészeti tárgyat óhajtunk értelmezni, akkor nem nagyon tehetünk mást, mint hogy rekonstruáljuk azt a szellemi horizontot és azt a vizuális kultúrát, amelynek keretei között létrejött.

Rozsda negyvenes évekbeli festészetének szellemi horizontja meglehetősen ködös, nemcsak hogy a művek programját nem ismerjük, de a festő korabeli ars poeticáját és művészeti nézeteit sem. Egész egyszerűen nincsenek hozzá szövegeink, csak annyit tehetünk, hogy rekonstruáljuk azt a kapcsolati és intellektuális hálózatot, amelyben Rozsda vélhetően dolgozott a negyvenes évek Budapestjén, ami persze már a legendák ködébe vész. Tudjuk, hogy Rozsda Endre 1938-ban Párizsba utazott, és tudjuk, hogy ott dolgozott 1943-ig, majd hazatért, és itthon folytatta tovább a munkát, de már más szellemben. Tudjuk, hogy ismerte André Bretont és Raymond Queneau-t, illetve Marcel Jeant, Mezei Árpádot és Pán Imrét is, de nem tudjuk, mikor és mennyire hatottak rá az említett intellektusok.

Egy biztos, Breton 1957-ben írt egy alkalmi szöveget Rozsdának a párizsi Galerie Furstenbergben rendezett kiállításához.¹ Ebben a szerelem és a halál ígézetében fogant képekről beszélt és az 1956-os forradalom izzó emlékét

AMOUR SACRÉ, AMOUR PROFANE

ENDRE ROZSDA ET LE SURRÉALISME
DES ANNÉES 1940

Sándor Hornyik

Le topos de la distinction de l'amour sacré et de l'amour profane, cher à l'humanisme néoplatonicien, remonte à Platon lui-même, qui voyait en Vénus la déesse de l'amour physique et spirituel, mais aussi la divinité de l'admiration envers les choses de l'esprit. Cette Vénus aux deux visages, à la personnalité double de Platon hante encore, dans la culture européenne, l'histoire des idées au travers de la problématique de la dualité du corps et de l'âme, ou, selon une vision plus récente de la question, celle du cerveau et de l'esprit. Il est fort probable qu'il en était de même dans la culture budapestoise des années 1940, et plus particulièrement dans les cercles surréalistes que fréquentait Endre Rozsda.

Le thème de l'amour sacré et de l'amour profane n'exprime pas uniquement la dualité désespérante, la dichotomie profonde inhérentes au fonctionnement de notre mode de pensée : il opère également en tant qu'allégorie de l'histoire de l'esprit et de l'histoire des idées. Car les Idées de Platon prennent toujours corps sous une forme terrestre, elles se manifestent toujours dans quelque support intellectuel, matériel, avant de croître et de se multiplier. Ce fut également le cas en ce qui concerne le néoplatonisme et le surréalisme. Si nous nous proposons d'analyser un objet, qui plus est une œuvre d'art sans programme iconographique, nous ne pouvons nous abstenir de reconstituer le contexte spirituel, la culture visuelle qui servirent de cadre à sa création.

Le contexte intellectuel de la peinture de Rozsda dans les années 1940 est particulièrement incertain, car nous ne connaissons ni le programme des œuvres, ni les opinions ou les idéaux artistiques du peintre à cette époque. Nous ne disposons d'aucun texte. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de reconstituer les réseaux personnels et intellectuels au sein desquels Rozsda travailla sans doute à Budapest dans les années 1940, dont les traces se perdent bien évidemment de nos jours dans les brumes d'un passé légendaire. Nous savons qu'Endre Rozsda se rendit à Paris en 1938 et qu'il y vécut et travailla jusqu'en 1943, puis que son œuvre dénote d'un esprit différent après son retour en Hongrie. Nous savons aussi qu'il connaissait André Breton et Raymond Queneau, ainsi que Marcel Jean, Árpád Mezei et Imre Pán, mais il est difficile de situer dans le temps l'influence que ces

¹ | André Breton: *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris, 1965.

SACRED AND PROFANE LOVE

ENDRE ROZSDA AND THE SURREALISM
OF THE 1940S

Sándor Hornyik



Égi és földi szerelem | Amour sacré, Amour profane | Sacred and Profane Love

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 115x75,5 cm ■ cca 1947 ■ Inv. No. 2003-2-1 | Musée des Beaux-Arts de Dijon (FRA) ■ © Musée des Beaux-Arts de Dijon; Foto | Photo: François JAY

The topos of distinguishing sacred and profane love can be traced through the humanist neo-platonist tradition all the way to Plato, who simultaneously saw in Venus the goddess of both earthly love and intellectual fervour. Plato's "double-faced" or "split-personality" Venus still haunts European intellectual history through the problematic of body-mind – or, more recently, brain-mind – dualism. This was probably no different in the culture of Budapest during the 1940s, and especially in the surrealist circles to which Endre Rozsda belonged.

Aside from visualizing the duality and dichotomous structure of our thinking, however, the topos of sacred and profane love can also be applied as an excellent allegory for the history of ideas. Platonic ideas always manifest in some kind of earthly form, through some sort of intellectual or material medium, to then reproduce and multiply. This was what happened in the case of neo-platonism and surrealism as well. And if we wish to interpret an object – an art object without a program – we have no choice but to reconstruct the intellectual horizon and visual culture within which it came into being.

The intellectual horizon of Rozsda's painting in the forties is rather hazy. We are unfamiliar not only with the program of his works, but also with his ars poetica and artistic views at the time. We simply do not have any texts to that effect. All we can do is reconstruct the social and intellectual network in which Rozsda presumably worked in the Budapest of the forties – which, of course, is clouded in the obscurity of legends. We know that Endre Rozsda travelled to Paris in 1938 and worked there until 1943, after which he returned home and continued his work here – although in a different spirit. We know that he was acquainted with André Breton, Raymond Queneau, and Marcel Jean, as well as with Árpád Mezei and Imre Pán, but we don't know when and how the aforementioned intellects influenced him.

One thing is certain: Breton wrote a text for Rozsda in 1957, in honour of his exhibition held at the Galerie Furstenberg in Paris.¹ In it, he wrote about paintings conceived in an enchantment of love and death, calling to mind the smouldering memory of the 1956 Revolution: "The

1 | André Breton: *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris, 1965.



idézte fel: „Halál és szerelem erői mérkőznek itt egymással: a legelszántabb szökevény a feketébe forduló levelek és az elpusztított szárnyak magmájába temetkezik, hogy természet és szellem az áldozatok ama legfénylőbbike által újuljon meg, mely a tavaszt hozza a világra.” Tipikus bretoni perspektíva: szerelem, halál és forradalom. A kérdés csak az, hogy a kiállított, és vélhetően a negyvenes években készült képek vajon ebben a szellemben születtek-e?

E gyakorlatilag megválaszolhatatlan kérdést úgy kerülhetjük ki, ha a szerzői intenció firtatása helyett formalista és strukturalista módon a képektől indulunk el, és a szerzőt zárójelbe téve, illetve kikerülve az optikai tudattalan fogalmán keresztül közelítünk az absztrakcióhoz.² Ekkor ugyanis megkísérrelhetjük rekonstruálni azt a vizuális kultúrát, amely esetleg Rozsda fejében is motoszkálhatott az 1940-es években, másrészt viszont azzal is foglalkozhatunk, hogy a tudatosan megjelenített motívumok és formák szerkezete mögött milyen tudattalan képzetek és asszociációk rejtőzhetnek. És már csak azért is érdemes ekként cselekedni, mert az ilyen jellegű spekulációk egyáltalán nem idegenek magától a szürrealizmustól sem.

ROZSDA SZERELME

Rozsda egyik legnagyobb méretű és legkomplexebb műve a negyvenes évekből az *Égi és földi szerelem* címet kapta a mértékadó 1998-as műcsarnoki kiállításon, melyet még maga a művész is látott és autorizált.³ Könnyen elképzelhető azonban, hogy ugyanez a mű Rozsda és Barta Lajos 1948-as Európai Iskola-béli kiállításán még szimplán csak *Szerelem*-ként szerepelt 1947-es évszámmal.⁴ Rozsda *Égi és földi szerelem*e ráadásul az akadémikus konvenciók szerint nem ábrázol semmit, korának nyelvén absztrakt vagy nonfiguratív kompozíciónak nevezték volna, miközben címe legalábbis gyanút kelt, hiszen egy ősi és kulturálisan igen gazdag filozófiai toposzt idéz fel. E toposz talán legismertebb vizuális ábrázolása Tiziano *Amor sacro e Amor profano* című festménye, amely azonban csak jóval 1514-es keletkezése után, valamikor a 18. század elején kapta a legendás címet.

2 | Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*. MIT Press, Boston, 1993. Krauss amúgy Walter Benjamin-tól kölcsönözte az „optische Unbewusste” kifejezést, aki legendás tanulmányában is használta azt: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (1936), [http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html] (2013. szeptember 10.)

3 | Ráadásul éppen ez a mű lett reprodukálva Rozsdától Breton *A szürrealizmus és festészet* című művének 1965-ös második kiadásában *Amour sacré* cím alatt.

4 | *Rozsda Endre festőművész és Barta Lajos szobrászművész retrospektív kiállítása*. Budapest, Művész Galéria, 1948. február 29–március 10.

intellectuels purent exercer sur le peintre et d’en mesurer l’ampleur.

Une chose est sûre, c’est que Breton écrivit en 1957 un texte en l’honneur de l’exposition de Rozsda organisée à la Galerie Furstenberg à Paris.¹ Il y parlait de ses œuvres, nées dans la fascination de l’amour et de la mort, rappelant également le souvenir encore brûlant de la révolution de 1956 : « Ici se mesurent les forces de la mort et de l’amour : la plus irrésistible échappée se cherche de toutes parts sous le magma des feuilles virées au noir et des ailes détruites, afin que la nature et l’esprit se rénovent par le plus luxueux des sacrifices, celui que pour naître exige le printemps. » Il s’agit d’une perspective typiquement bretonienne unissant l’amour, la mort et la révolution – la question reste cependant de savoir si les œuvres exposées, réalisées selon toute probabilité dans les années 1940, ont bien été conçues dans cet esprit.

Cette question, qui demeurera sans réponse, peut être écartée si, au lieu de nous appesantir sur les intentions supposées de l’auteur, nous interrogeons les œuvres elles-mêmes en adoptant un point de vue formaliste et strukturaliste, et si, mettant en quelque sorte le peintre de côté, nous nous penchons sur sa peinture abstraite en l’examinant sous l’angle de la notion d’inconscient optique.² Ce n’est que de cette façon que nous pourrions tenter de reconstituer la culture visuelle présente à l’esprit de Rozsda dans les années 1940, tout en recherchant les images et les associations d’idées inconscientes qui demeurent cachées derrière les motifs et la structure formelle délibérément choisis par l’artiste. Le fait que ce genre de spéculation n’est pas sans lien avec l’esprit surréaliste fait d’ailleurs tout l’intérêt de cette démarche.

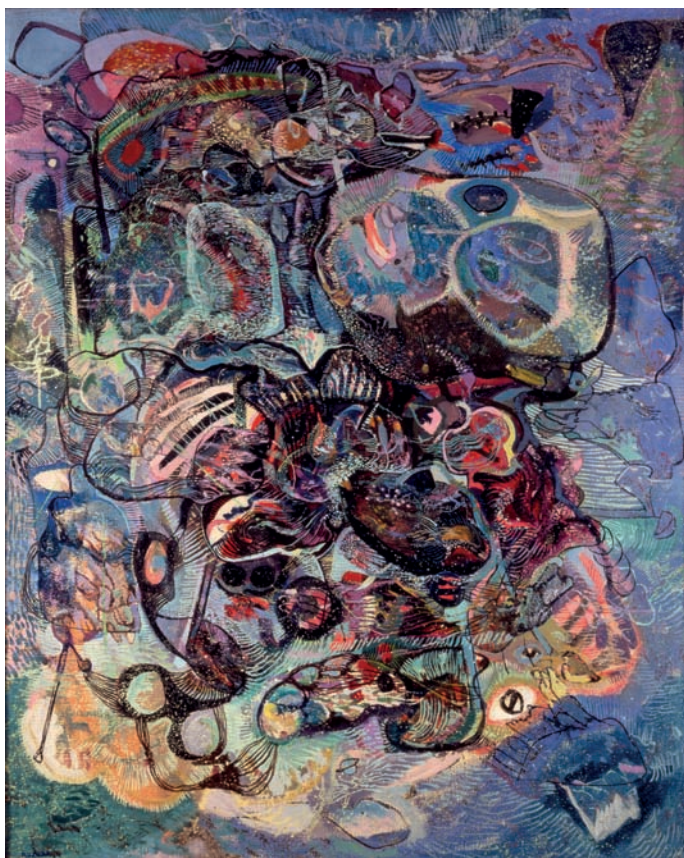
L’AMOUR DE ROZSDA

L’une des toiles les plus complexes et les plus ambitieuses par ses dimensions que Rozsda peignit dans les années 1940 figurait sous le titre *Amour sacré, Amour profane* dans le catalogue de la rétrospective organisée au Műcsarnok (Palais des Arts) de Budapest en 1998, véritable exposition de référence

1 | André Breton : *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965.

2 | Rosalind Krauss : *The Optical Unconscious*, MIT Press, Boston, 1993. Krauss y reprend l’expression *Optische Unbewusste*, d’abord utilisée par Walter Benjamin, notamment dans son célèbre essai *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, paru en 1936 : [http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html] (consulté le 10 septembre 2013)





**Nagyanyám lornyonja | Face-à-main de ma grand-mère |
My Grandmother's Lorgnette**

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 95x77 cm ■ cca 1947 ■ Collection
J.M. – Atelier Rozsda, Paris (FRA) ■ Foto | Photo: © J.M. – Atelier Rozsda

forces of love and death are at battle: the most determined fugitive buries itself in the magma of blackening leaves and destroyed wings, so that nature and spirit can be renewed by that brightest of victims who brings forth spring." A typical Breton perspective: love, death, revolution. The only question is whether the exhibited paintings – presumably created in the forties – were born of this spirit?

We can avoid this practically unanswerable question if, rather than dwelling on the intention of the author, we begin, in a formalistic and structuralistic manner, from the works themselves and, placing the author in parentheses, we approach abstraction through the concept of the optical unconscious.² It is at this point that we can attempt to reconstruct the visual culture that may have also been at work in Rozsda's head in the 1940s. On the other hand, we can also look at the unconscious notions and associations that may have been concealed by the structures of consciously represented motifs and forms. It is worth taking this approach also because these types of speculations are not foreign to surrealism itself.

ROZSDA'S LOVE

One of Rozsda's largest and most complex works from the forties was entitled *Sacred and Profane Love* at a definitive exhibition in 1998 at Műcsarnok/Kunsthalle Budapest, which was seen and authorized by the artist himself.³ It is quite conceivable that the same work appeared at his 1948 European School exhibition with the simple title *Love*, dated 1947.⁴ Moreover, Rozsda's *Sacred and Profane Love* doesn't depict anything according to academic conventions, in its own time it would have been referred to as an abstract or nonfigurative composition, while its title, at the least, raises suspicions, as it evokes an ancient and culturally very rich philosophical topos. Perhaps the best known visual representation of this topos is Titian's painting *Amor sacro e Amor profano*, which, however, was given its legendary title only at the beginning of the 18th century, well after its creation in 1514.

2 | Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*. MIT Press, Boston, 1993. Krauss borrowed the phrase "optische Unbewusste" from Walter Benjamin, who also used it in his legendary studies: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. (1936) [http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html] (September 10, 2013).

3 | It was, in fact, this Rozsda work that was reproduced with the title *Amour sacré* in the second edition of Breton's *Surrealism and Painting* (1965).

4 | *Retrospective exhibition of painter Endre Rozsda and sculptor Lajos Barta*. Budapest, Művész Gallery, 29 February - 10 March 1948.



Rozsda műve kapcsán a művészettörténet és az ikonológia perspektívájában magától értetődően merül fel a kérdés: Vajon Tiziano parafrázisról van-e szó? Rozsdáról tudható, hogy igen képzett és művelt festő volt, aki nagyon jól ismerte a festészet történetét. Sőt az *hommage* műfaja sem állt tőle távol, hiszen 1956-ban festett egy *Hommage à Rubens* című képet, és egy kései interjújából az is tudható, hogy a reneszánsz festészetéért rajongott a leginkább, és különösen Giorgione és Tiziano művészete állt hozzá közel. Ráadásul Rozsda 1938-tól 1941-ig az École du Louvre hallgatója volt, ahol ugyan a Galerie Borghese remekművét nem láthatta élőben, de nem kevés Tizianoval találkozhatott személyesen is. Ezek egyikére, a Louvre egyik kincsére így emlékezett: „És őszintén szólva, amikor Tizianónak 'A kesztyűs férfi' című képét nézem, ma is azt hiszem, hogy ez az ember él. Köszönök neki. Nem tudom elképzelni, hogy festve van. Százszor láttam ezt a képet. Mikor szemben állok vele, az az érzésem, hogy egy barátommal találkozom.”⁵

A parafrázis, vagy a persziflázs ténye persze csak akkor lehet meggyőző, ha stílári vagy tematikus, illetőleg figuratív bizonyítékokat is találunk. Stílári hasonlóságokkal nehéz lenne előrukkolni, hiszen Rozsda egyáltalán nem festett Tiziano modorában, pedig képességei ezt lehetővé tették volna. De vajon felismerhetőek-e a művön a Tiziano kép legfontosabb mozzanata: a szarkofág, a Cupido és a két Vénusz? És vajon ez a kérdés csupán a parafrázis kérdése, vagy egy jóval súlyosabb kérdést is magában rejt, amely az absztrakció és az absztrakt művészet alapkérdése is: mihez képest absztrahálunk, és mennyiben tudunk elszakadni a retinánkon át az agyunkba égett valóságtól? Az innen eredeztethető játék mindig is az absztrakt művészet hatásmechanizmusának egyik motorja volt – játék a figurativitással és a nonfigurativitással. Ha mindehhez hozzávesszük még a szürrealisták szellemi töltetét, akkor a valóság átírásán és a figuráción keresztül nyílegyenesen az álom birodalmába jutunk, amelynek konnotációi a szerelem diskurzusától sem idegenek. Az álom ráadásul nem csak fogalomként, vagy metaforaként kapcsolódik az absztrakcióhoz, hanem ismeretelméletileg és „technikailag” is, hiszen a szürrealisták absztrakciója – per definitionem – magában őrzi forrásait, a valóság foszlányait,

que l'artiste a lui-même visitée et approuvée.³ Il est cependant possible que cette même toile ait été présentée sous le simple titre *Amour*, datée de 1947, lors de l'exposition de l'École Européenne montrant les œuvres de Rozsda et Lajos Barta en 1948.⁴ *Amour sacré, Amour profane* de Rozsda ne représente rien si l'on se réfère aux conventions académiques : on l'aurait simplement considérée à l'époque comme une œuvre abstraite ou non-figurative, bien que son titre, qui fait allusion à un topos philosophique ancien, porteur d'un riche héritage culturel, puisse susciter quelques incertitudes à ce sujet. L'une des représentations les plus célèbres de ce thème est le tableau de Titien, qui ne reçut probablement son titre légendaire qu'au début du XVIII^e siècle, soit bien après son exécution en 1514.

Du point de vue de l'histoire de l'art et de l'iconologie, le tableau de Rozsda soulève inévitablement la question suivante : s'agit-il d'une paraphrase de l'œuvre de Titien? Nous savons que Rozsda était un peintre cultivé, qu'il avait bénéficié d'une formation artistique poussée et qu'il avait une excellente connaissance de l'histoire de la peinture. Il lui arriva de surcroît de s'essayer au genre de l'hommage : il peignit en effet en 1956 un tableau intitulé *Hommage à Rubens*, et une interview tardive témoigne de sa prédilection pour la peinture de la Renaissance, et plus particulièrement pour l'art de Titien et Giorgione. Rozsda suivit également les cours de l'École du Louvre entre 1938 et 1941. Bien qu'il ne put y voir l'original, conservé à la Galerie Borghèse de Rome, il eut l'occasion de découvrir à Paris nombre d'autres œuvres de l'artiste. Il se souvint plus tard de l'un des chefs-d'œuvre du Louvre en ces termes : « Et pour vous dire la vérité, encore aujourd'hui, quand je suis devant l'*Homme au gant* de Titien, je pense que cet homme existe. Je lui dis bonjour. Je ne peux pas imaginer que ce soit peint. C'est un tableau que j'ai vu des centaines de fois. Face à lui, j'ai le sentiment de revoir un ami. »⁵

Le fait qu'il s'agisse ou non d'une paraphrase ou d'une sorte de parodie ne peut cependant être établi de manière convaincante que si l'on trouve également des motifs communs, des preuves d'ordre stylistique ou thématique. Bien entendu, il serait difficile de mettre en avant des ressemblances stylistiques, car Rozsda ne peignait pas à la manière

5 | Rozsda Endrével beszélget David Rosenberg. In: David Rosenberg (szerk.): *Rozsda Endre. Retrospektív kiállítás*. Műcsarnok, Budapest, 1998, 46. old.

3 | Cette œuvre fut par ailleurs reproduite sous le titre *Amour sacré* dans la seconde édition du *Surréalisme et la peinture* de Breton, parue en 1965.

4 | *Exposition rétrospective du peintre Endre Rozsda et du sculpteur Lajos Barta*, Művész Galéria, Budapest, 29 février – 10 mars 1948.

5 | « Entretien d'Endre Rozsda avec David Rosenberg », in : *Rozsda Endre, Rétrospective*, sous la direction de David Rosenberg, Műcsarnok, 1998, p. 47.



Csendélet szokatlan asztalon VI. | Nature morte sur table étrange VI | Still-life on a Strange Table VI

színes ceruza, papír | crayons couleur sur papier | coloured pencil on paper ■ 29x20,5 cm ■ é.n. | sans date | undated (cca. 1946) ■ VárfoK Galéria, Budapest (HUN) ■ Foto | Photo: © SULYOK Miklós

In connection to Rozsda's work, from the perspective of art history and iconography, the question naturally arises: was he paraphrasing Titian? Rozsda was a highly educated and skilled painter, who was closely familiar with the history of painting. The genre of homage was not foreign to him either, as he painted a work entitled *Hommage à Rubens* in 1956, and we also know from a late interview that it was the painting tradition of the Renaissance that he most admired, especially the art of Giorgione and Titian. Moreover, between 1938 and 1941, Rozsda was a student of École du Louvre, where he may not have seen the masterpiece of Galerie Borghese in person, but he did have the opportunity to see quite a few of Titian's masterpieces in the original. He remembered one of the treasures of the Louvre as follows: "And, to be honest, whenever I look at Titian's painting *Man with a Glove*, I still think this man is still alive today. I greet him. I cannot imagine that he is painted. I have seen this painting a hundred times. When I stand face to face with it, I feel like I am meeting a friend."⁵

The fact of the paraphrase, or persiflage, can only be convincing, of course, if we are able to find stylistic, thematic or figurative proof. It would be difficult to come up with any stylistic similarities, as Rozsda didn't paint in accordance with Titian's manner, even though his abilities would have made it possible. But can the key elements of the Titian work – the sarcophagus, Cupid and the two Venuses – be recognized in the painting? And is this merely a question of paraphrasing or is there a deeper question concealed here – which is also the fundamental question of abstraction and abstract art: in comparison to what are we abstracting and to what extent are we able to break free from the reality that is burned into our brain through our retina? The game that originates from this – the play with figurativeness and non-figurativeness – has always been one of the motors behind the effect mechanism of abstract art. If we add to this the intellectual history of the surrealists, then, through a rewriting of reality and through figuration, we travel straight to the realm of dreams, whose connotations are in no way foreign to the discourse of love. The dream is related to abstraction not only as a concept or metaphor, but also epistemologically

5 | "Rozsda Endrével beszélget David Rosenberg" [David Rosenberg in conversation with Endre Rozsda] In: David Rosenberg (ed.): *Rozsda Endre. Retrospektív kiállítás*. [Retrospective] Műcsarnok, Budapest, 1998, p.46.



reminiscenciáit. Az eredeti kérdés így ekként is módosulhat: Vajon Rozsda *Égi és földi szerelmében* felfedezhetők-e az „eredeti” foszlányai?

Látszólag nem nagyon, de ha Rozsdához hasonlóan forgatjuk a képet, aki festés közben saját bevallása szerint ezt tette, akkor a bal oldalára állítva egészen közel kerülhetünk ahhoz, hogy felfedezzük a művön a Tiziano kép két Vénuszát, akik a római szarkofág modern kanapévá avanszált örökösén üldögélnek. Az egyik figura feje legalábbis egészen jól azonosítható, és egy kis képzelőerővel felfedezhetjük a másik figura kezében tartott örökmécsest is. Természetesen mindkét figura inkább csak sziluettként létezik a képen, fekete ecsetvonások töredékes rajzolataként, és a figurák terét, avagy testét a Rozsdára oly jellemző apró ecsetvonások kristályosnak ható szövedéke tölti ki, mely szövedék mibenlétére később tudunk majd visszatérni. De előtte érdemes arra is kitérni, hogy ha parafrázisról van szó, akkor az eredeti mű nem csak a szerelem és a filozófia okán kerülhetett egy szürrealista művész látószögébe. A Tiziano mű ugyanis mindmáig rejtély, megfejt(het)etlen mű, ami egyúttal a szürrealizmustól sem áll távol: egyrészt mint rejtély, mint enigma, másrészt mint az egyik legtitokzatosabb és legszürrealisabb emberi érzelem talányos ábrázolása.

A Tiziano-képet amúgy a velencei Tizek tanácsának egyik tagja, Nicolò Aurelio rendelte meg házassági ajándékként a Laura Bagarottóval kötendő házassága alkalmából. A festmény korábban ismeretes volt a *Menyasszony és Vénusz* címen is. Ebből adódik az a bevett értelmezés is, hogy az elegáns fiatal nő a vázával a mulandó földi boldogságot szimbolizálja, míg az égő fáklyát tartó női akt a mennyei örök boldogságot. Ennek a némiképp absztrakt értelmezésnek ellentmond, hogy a Menyasszony a tradicionális velencei esküvői szaténruhát viseli, és a kezében lévő váza is inkább kosár, és nem annyira egy absztrakt szimbólum, mint inkább egy bevett esküvői kellék, mely az ajándékok összegyűjtésére szolgált. A helyzetet csak tovább bonyolítja, hogy Erwin Panofsky értelmezésében a meztelen nő nem Vénusz, hanem a szerelem neoplatonikus ideája, míg a felöltözött nő ennek földi mása, a profán szerelem képviselője.⁶ Panofsky amúgy a firenzei neoplatonista filozófus,

de Titien, bien que son talent d'artiste l'en aurait rendu capable. Est-il possible de reconnaître dans le tableau les éléments principaux de la composition de Titien, c'est-à-dire le sarcophage, Cupidon et les deux Vénus? Cette question se borne-t-elle à la question de la paraphrase ou ouvre-t-elle sur une problématique plus profonde et plus complexe, qui n'est autre que la question qui demeure à la base de l'abstraction et de l'art abstrait en général : sur quoi se base ce processus d'abstraction, pouvons-nous nous libérer totalement du réel, tel qu'il est perçu par notre rétine et qu'il vient s'imprimer dans notre esprit? Ce jeu, né de la tension entre figuration et non-figuration, a toujours été l'un des moteurs du mode de fonctionnement de l'art abstrait. Si nous y ajoutons la teneur spirituelle du surréalisme, nous atteignons directement, par le biais de la réécriture du réel et de la figuration, le domaine du rêve, dont les connotations ne sont pas si éloignées du domaine de l'amour. Le rêve se rattache à l'abstraction non seulement en tant que notion ou comme métaphore, mais aussi du point de vue épistémologique et « technique », car, par définition, l'abstraction garde toujours chez les surréalistes la trace des sources dont elle est issue, les vestiges, les réminiscences du réel. La question originelle peut donc être reformulée ainsi : retrouve-t-on dans *Amour sacré, Amour profane* de Rozsda les vestiges de « l'original »?

En apparence pas vraiment, mais si nous faisons pivoter la toile comme l'a fait Rozsda, selon son propre aveu, au cours de l'exécution de l'œuvre, si nous la faisons reposer sur son côté gauche, il nous semble pouvoir découvrir les deux Vénus du tableau de Titien, assises sur un canapé moderne, promu ici au rang d'héritier du sarcophage antique. La tête de l'une des figures est en tout cas aisément reconnaissable et, avec un peu d'imagination, nous pouvons reconnaître la flamme que la seconde figure tient à la main. Bien évidemment, les deux femmes apparaissent plutôt comme des silhouettes, comme des fragments de figures naissant d'un amas de touches noires : l'espace dans lequel elles se situent, la matière même dont elles sont faites se composent d'un enchevêtrement de petites touches, typique de Rozsda, dont la structure rappelle les facettes d'un cristal, sur la nature duquel nous reviendrons plus loin. Mais avant cela, nous

6 | Erwin Panofsky: *Problems in Titian. Mostly Iconographic*. New York University Press, New York, 1969.





A torony | La Tour | Tower

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 110x65 cm ■ cca 1947-1948 ■
Collection J.M. – Atelier Rozsda, Paris (FRA) ■ Foto | Photo: © J.M. – Atelier Rozsda

and “technically”, as the abstraction of the surrealists – per definition – retains in itself traces and reminiscences of reality. The original question may thus be altered also as: can traces of the “original” be discovered in Rozsda’s *Sacred and Profane Love*?

It seemingly can’t, really, but if we rotate the painting, as, in accordance with his own account, Rozsda did during the painting process, then, standing it on its left edge, we can get very close to discovering the two Venuses of the Titian painting, as they sit on the successor of the sarcophagus in the form of a modern sofa. The head of one of the figures is relatively easy to identify, and, with a little imagination, we can also discover the sanctuary lamp in the hand of the other figure. Of course, both figures exist rather as silhouettes on the painting, as a fragmented outline of black brushstrokes, while their spaces – or bodies – are filled with the seemingly crystalline web of tiny brushstrokes so characteristic of Rozsda’s work, which we shall return to discussing later. First, it would be worth noting that, if this is a paraphrase, then love and philosophy may not have been the only reasons the original work entered a surrealist artist’s field of vision. As the Titian painting is still shrouded in mystery today. It is an undeciphered and indecipherable work that is not far from surrealism: on the one hand, as a mystery, as an enigma, on the other hand, as a cryptic depiction of one of the most secret and surreal human emotions.

The Titian painting was commissioned by Nicolò Aurelio, a member of the Venetian Council of Ten, as a wedding present for the occasion of his marriage to Laura Bagarotto. Previously, the painting was also known by the title *Venus and the Bride*. It is for this reason that, according to standard interpretation, the young woman with the vase is thought to symbolize transient earthly life, while the nude woman holding the burning torch stands for eternal, heavenly happiness. In contrast to this somewhat abstract interpretation, according to another explanation, the Bride is wearing the traditional Venetian wedding dress made of satin, and what she holds in her hand is a basket – not as much an abstract symbol, as a standard wedding accessory for collecting presents. To complicate the situation further,



Marsilio Ficino műveivel olvasta össze a képet, aki az égi és a földi Vénusz viszonyáról is mélyrehatóan értekezett.⁷ Ekkor azonban – mások szerint – az elegáns nő olyan kontextust (prostitúció) is súrolna, amely enyhén szólva is idegen a kép eredeti rendeltetésétől, annak fogadalmi (házassági) kép voltától.⁸ Rona Goffen ilyen irányú, feminista kritikája viszont azzal nem számol kellőképpen, hogy Panofsky Vénusz-ikreként értelmezte a nőket, vagyis a földi szerelem, a felöltözött Vénusz alakja nem a testi szerelmet, hanem a praktikus házastársi hűséget és szolgálatot képviseli a képen, míg a másik az ideák örök, lángoló, isteni szerelmét, vagyis a mű fogadalmi képéhez méltón a jó feleség erényeit szimbolizálja.

Rozsdáról ebben a kontextusban annyit érdemes megjegyezni, hogy sosem volt házas, és a magánéletéről is csak keveset tud a művészettörténet. Ha azonban komolyan vesszük a Rozsda kép egy lehetséges funkcióját, akkor a szerelem festői értelmezéseként is tekinthetünk rá – testi, lelki és szellemi értelemben is. Rozsda – ebben a perspektívában – teljesen eltüntet a figurákat, és a festék anyagi valójában valósítja meg az égi és a földi szerelem egyesítését, a matéria és az idea házasságát, amelynek az absztrakt festészet kultúrájában is komoly jelentősége van. Egyrészt azért, mert az absztrakció éppen a szolgai, akadémikus ábrázolás, a valóság reprezentálásának tradíciójával akart szakítani. Másrészt pedig azért, mert a szürrealisták a dada nyomdokain szintén ugyanezzel a tradícióval küzdöttek, de az ő útjuk nem a szublimáció és a szuperego, hanem inkább a matéria és az idő felé vezetett. Annyit mindenesetre leszögezhetünk, hogy a klasszikus figurativitás vagy a hagyományos narráció felől nézve Rozsda *Szerelme* értelmezhetetlen, de legalábbis „nem normális”, nem közönséges, ha tetszik: szürreális, amely éppen a normalitás hiányával, a szokatlanságával, a másságával, a formák és a motívumok szabad burjánzásával tűntet.

ŐRÜLT SZERELEM

Breton önéletrajzi ihletésű kötete, a *L'amour fou* 1937-ben jelent meg, és Rozsda minden bizonnyal megismerkedett a kötettel párizsi évei idején, amikor Barta Lajossal közösen

devons d'abord nous pencher sur le fait que, s'il s'agit bel et bien d'une paraphrase, l'œuvre originale ne s'est pas retrouvée dans la ligne de mire d'un artiste surréaliste uniquement en raison de ses implications thématiques et philosophiques. Le tableau de Titien demeure encore aujourd'hui un mystère insondable et insondé, et reste, par cet aspect, proche du surréalisme : il s'agit d'un rébus, d'une énigme, mais aussi d'une représentation insaisissable de l'un des sentiments humains les plus secrets et les plus surréels.

L'œuvre fut commandée à Titien comme cadeau de mariage par l'un des membres du Conseil des Dix de Venise, Nicolò Aurelio, à l'occasion de son union avec Laura Bagarotto. La toile fut longtemps connue sous le titre *La Fiancée et Vénus*, ce qui explique l'interprétation communément admise qui veut que la jeune femme élégante tenant un vase soit l'incarnation du bonheur terrestre et fugitif, tandis que la femme nue à la torche symboliserait l'éternel bonheur céleste. Cette interprétation quelque peu théorique est contredite par le fait que la Fiancée est vêtue de la traditionnelle robe de mariée vénitienne en satin et que le vase qu'elle tient à la main peut être vu davantage comme un panier, qui n'est pas ici un symbole abstrait, mais un accessoire habituel des cérémonies de mariage servant à réunir les présents. La situation est d'autant plus complexe que, selon l'interprétation d'Erwin Panofsky, la femme nue ne représente pas Vénus, mais l'Idée néoplatonicienne de l'Amour, tandis que la femme habillée incarne son pendant terrestre, l'Amour profane.⁶ Panofsky s'est d'ailleurs appuyé dans son analyse sur les œuvres du philosophe néoplatonicien florentin Marsile Ficin, qui s'est longuement étendu sur les rapports de la Vénus céleste et de la Vénus terrestre.⁷ Selon d'autres auteurs cependant, la femme élégante ferait allusion à un contexte impliquant la prostitution, qui semble bien éloigné de la destination originelle de l'œuvre, c'est-à-dire la célébration des vœux du mariage.⁸ L'analyse féministe de Rona Goffen, qui va dans ce sens, ne prend pas cependant suffisamment en compte le fait que Panofsky considère les deux figures féminines comme les manifestations d'une Vénus gémellaire : l'Amour profane, la Vénus vêtue n'incarne pas l'amour physique, mais la fidélité et la dévotion conjugale dans sa dimension la plus

7 | Marsilio Ficino: *Commentary on Plato's Symposium on Love*. (1496) Spring, Dallas, 1985.

8 | Rona Goffen: *Titian's Women*. Yale University Press, New Haven, 1998.

6 | Erwin Panofsky : *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York University Press, New York, 1969.

7 | Marsilio Ficino : *Commentary on Plato's Symposium on Love* (1496), Spring, Dallas, 1985. Édition française: Marsile Ficin : *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour*, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

8 | Rona Goffen : *Titian's Women*, Yale University Press, New Haven, 1998.



A torony című kép hátoldala (részlet), a Galerie Furstenbergben használt címkével ellátva | Dos de la peinture (détail) intitulée La Tour avec l'étiquette utilisée à la Galerie Furstenberg | Back of the painting (detail) titled Tower with the label used at the Furstenberg Gallery ■ Collection J.M. – Atelier Rozsda, Paris (FRA)

in Erwin Panofsky's reading, the naked woman is not Venus, but the Neo-Platonic idea of love, while the clothed woman is her earthly replica, representing profane love.⁶ Panofsky compared the painting to the works of Marsilio Ficino, a neo-platonist philosopher of Florence, who also discussed in depth the relationship of heavenly and earthly Venus.⁷ In this case, however, according to some, the elegant woman would also approach a context (prostitution) that is foreign, to say the least, to the original, votive (marriage) purpose of the painting.⁸ Rona Goffen's feminist critique to this effect, however, doesn't take into account Panofsky's interpretation of the women as Venus twins: earthly love – the clothed Venus figure – represents practical marital fidelity and service, rather than bodily love, while the other figure symbolizes the idea of eternal, burning, divine love. In other words, as fitting for a votive image, the painting is seen to represent the virtues of a good wife.

In this context, it is worth noting that Rozsda never married and art history knows little of his private life. If, however, we give serious consideration to a possible function of the Rozsda painting, then we can also look at it as a painterly interpretation of love – in the bodily, emotional and spiritual sense as well. In this perspective, Rozsda causes the figures to vanish completely, allowing the paint to realize, in its material reality, the union of sacred and profane love – the marriage of matter and idea. This also has great significance in the culture of abstract painting, partly because it was precisely the tradition of a servile, academic representation of reality that abstraction wished to break away from, and partly because surrealists, following in the footsteps of the Dada, also struggled with this same tradition. The surrealist path, however, rather than leading toward sublimation and the superego, pointed in the direction of material and time. We can certainly make the statement, in any case, that, from the perspective of classic figurativity or traditional narration, Rozsda's *Love* is uninterpretable, or at least "not normal" or common, if you like: it is surreal, it subverts through the lack of normalcy, through unusualness and otherness, through a free proliferation of forms and motives.

6 | Erwin Panofsky: *Problems in Titian. Mostly Iconographic*. New York University Press, New York, 1969.

7 | Marsilio Ficino: *Commentary on Plato's Symposium on Love*. (1496) Spring, Dallas, 1985.

8 | Rona Goffen: *Titian's Women*. Yale University Press, New Haven, 1998.



béreltek ott egy műtermet, de ha ekkor nem is, akkor a budapesti „szürrealista kör”-ben már mindenképpen, hiszen az Európai Iskola teoretikusai számára igen fontos volt Breton munkássága. Első párizsi tartózkodása idején Rozsda a szakirodalom tanúsága szerint találkozott Françoise Gilot-val, Alberto Giacomettivel és Anton Prinnerrel, de Bretonnal valószínűleg még nem, hiszen Breton már 1938-ban bevonult katonának, majd 1941-ben, Franciaország eleste után Amerikába menekült. Hátrahagyott viszont egy trilógiaként elképzelt művet a szerelemről, melynek a *Közlekedő edények* és a *Nadja* után az *Őrült szerelem* lett a befejező darabja.⁹ E trilógiát Breton élete végéig a fő művének tekintette, így nem lehet véletlen, hogy Rozsdától is egy „szerelmes” képet választott ki a *Le surréalisme et la peinture* második, 1965-ös kiadásába, amely egyúttal illusztrálta is Breton 1957-es „szerelmes” szövegét Rozsdáról, mely szintén bekerült a kötetbe.

Bretonról itt és most érdemes azt is megjegyezni, hogy nemcsak költő, lapszerkesztő, gyűjtő és szürrealista menedzser volt, hanem képzett pszichiáter és pszichoanalitikus is, akit ráadásul Freud nyomán – illetve Freuddal párhuzamosan – intenzíven foglalkoztatott a „szerelem elmélete”, amelyre a Mester sem talált kielégítő magyarázatot. Breton értelmezésében a szerelem egyszerre volt az örület egy formája és a pszichoanalitikus önmegtapasztalás metaforája, a vágy tárgyának keresése, és magának a vágnak is a megértése. Az „őrült szerelem” kifejezésben tehát ott rezonál az örület szerelme, az örület iránti rajongás is. Ami egyrészt az irracionális és a különleges iránti szürrealista vonzalmakat takarja, másrészt viszont a tudás és a tudomány iránti ellentmondásos vonzalmat is, amely a kogníció, a tudás és a birtoklás vágyát is magában foglalja. A szerelem elmélete ráadásul Bretonnál egyúttal a szépség elmélete is: mindkettőnek egy különleges állapotba kell transzponálnia az embert, melyet Breton az epileptikus rohamhoz hasonlít. Innen ered az általa használt jelző is a „convulsif”, amelyet igen nehéz pontosan lefordítani, talán leginkább megrázónak mondhatnánk, annyira megrázónak, hogy a tudat elveszti a kontrollt a test fölött, és a testen, mint az epileptikus, vagy a hisztérikus testen, kontrollálhatatlan remegések és rángások uralkodnak el.¹⁰ Hal Foster elemzése szerint ez a szépség-értelmezés

pratique, tandis que l'autre figure représente l'amour divin, incandescent, éternel des Idées, c'est-à-dire les vertus d'une bonne épouse, telles qu'elles devaient être symbolisées dans une œuvre honorant les vœux conjugaux.

Dans ce contexte, il est important de souligner au sujet de Rozsda que l'artiste ne se maria jamais et que les historiens d'art n'en savent que très peu sur sa vie privée. Si nous examinons cependant attentivement l'une des finalités éventuelles du tableau du peintre hongrois, nous pouvons interpréter ce dernier comme une représentation picturale de la dimension physique, spirituelle, psychique de l'amour. Rozsda, dans cette perspective, fait complètement disparaître les figures, et réalise l'union de l'amour sacré et de l'amour profane, le mariage de l'Idée et de la matière à travers la matière même de la peinture, ce qui prend une signification particulière dans le contexte culturel de la peinture abstraite. Premièrement par ce que l'abstraction avait pour but d'en finir avec la tradition de la représentation académique, servile, du réel. Deuxièmement par ce que les surréalistes, à la suite de Dada, se rebellèrent eux-aussi contre cette même tradition, mais la voie qu'ils choisirent ne fut pas celle de la sublimation et du surmoi, mais plutôt celle de la matière et du temps. Nous pouvons cependant constater que *L'Amour* de Rozsda est impossible à appréhender du point de vue de la figuration classique et de la narration traditionnelle. On ne peut tout du moins en aucun cas le considérer comme « normal » ou banal : il est surréel, il se distingue justement par son absence de normalité, par son étrangeté, son altérité, par le libre foisonnement des formes et des motifs.

L'AMOUR FOU

L'Amour fou, livre d'inspiration autobiographique de Breton, est paru en 1937, et il est fort probable que Rozsda le découvrit au cours des années de son séjour parisien, alors qu'il partageait son atelier avec l'artiste Lajos Barta. Si tel n'était pas le cas, il en entendit certainement parler au sein du « cercle surréaliste » de Budapest, car les travaux de Breton avaient une grande importance pour les théoriciens

9 | André Breton: *Nadja*. (1928) Maecenas, Budapest, 1997. André Breton: *Les vases communicants*. Gallimard, Paris, 1932.

10 | A legendás definíció már az 1928-as *Nadja*-ban elhangzik, amely éppen arról szól, hogy Bretont miképp búvóli el egy mentálisan instabil, „őrült” nő.





Repülés | Plein vol | Flight

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 100x70 cm ■ cca 1946 ■ Collection J.M. – Atelier Rozsda, Paris (FRA) ■ Foto | Photo: © J.M. – Atelier Rozsda





összefügg Freud *Unheimlich* fogalmával, a meghökkentő titokzatossággal, amely hirtelen kibillent az otthonosnak hitt világból.¹¹ Ráadásul úgy teszi ezt, hogy az *Unheimlich*ban az elfojtott, ismerős, túlságosan is ismerős traumák térnek vissza valamilyen más formában. Foster szerint a szürrealisták célja a megrázó szépségen keresztül éppen az lehetett, hogy kiszakítsák a nézőt az otthonos cél-rationális világból és annak közismert reprezentációi közül, és a meghökkentő képek és képzettársítások segítségével újra elvarázsolják a szubjektumot, mely cél Rozsdától sem lehetett nagyon idegen.

Az sem elképzelhetetlen, hogy Rozsda éppen az Európai Iskola egyik „szabadegyetemén”, avagy esti szeánszán ismerkedett meg a kötettel, akár „eredetiben”, akár Pán Imre vagy Mezei Árpád tolmácsolásában. Bár az is igaz, hogy Mezei ekkoriban egy még őrültebb szerelem foglalkoztatta, melynek a napi kapcsolatain és szürrealista forradalmon túl maga Breton is hódolt: Lautréamont horrorisztikus és húsbavágóan naturális világa. Mezei ugyanis ebben az időben, a negyvenes évek Budapestjén, Marcel Jeannel együtt a *Maldoror énekeiről* szóló kötetén dolgozott, melynek szerzője Breton és a szürrealisták guruja, Lautréamont grófja, akitől az elhíresült mondat származik: „szép, mint egy esernyő és egy varrógép találkozása a boncasztalon”.¹² A *Maldoror* azonban egyáltalán nem oly légies és szórakoztató szöveg, mint azt a szállóige sejtetné, amit jól mutat a közvetlen szöveggörnyezet is éppen abban a hatodik énekben, amellyel Jean és Mezei könyve első sorban foglalkozott. „Szép, akár a ragadozó madarak karmainak behúzhatósága; vagy mint az izommozgások tétovasága a nyakszirttáj redőinek sebében; vagy még inkább, mint az olyan önműködő patkányfogó, melynek rugóját maga a csapdába esett rágcsáló húzza fel újra, és mely szalma alá rejtve is szüntelenül teszi a dolgát; és legfőképpen, mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon.”¹³

Mezei és Jean értelmezésében Maldoror Lautréamont (alias Isidore Ducasse) alteregója, aki a maga gonosz és szürreális, tudatalatti labirintusában egyszerre volt Tézeusz és Minotaurusz. Fontos momentum itt, hogy a labirintus metafora és a Minotaurusz figurája, melyet a szürrealisták és köztük a magyar szürrealisták is annyira imádtak magától Ducasse-tól ered, aki a tudatalatti ösztönvilág allegóriaként

de l'École Européenne. Les sources indiquent qu'au cours de son premier séjour parisien, Rozsda fit connaissance avec Françoise Gilot, Giacometti, Anton Prinner, mais il ne rencontra probablement André Breton que plus tard, car ce dernier fut mobilisé en 1938 et émigra aux Etats-Unis après la signature de l'armistice par la France en 1941. Il avait cependant terminé au préalable, avec *L'Amour fou* paru à la suite des *Vases communicants* et de *Nadja*, un cycle consacré à l'amour, conçu comme une trilogie.⁹ Jusqu'à la fin de sa vie, Breton considéra cette trilogie comme la meilleure partie de son œuvre, ce n'est donc certainement pas par hasard qu'il choisit d'inclure un autre tableau de Rozsda ayant trait à l'amour dans la seconde édition du *Surréalisme et la peinture*, parue en 1965. L'œuvre en question illustre également le texte « amoureux » que Breton consacra à Rozsda en 1957, qui fut lui aussi ajouté à cette réédition.

Il est important de mentionner ici au sujet de Breton que celui-ci n'était pas seulement poète, rédacteur en chef, collectionneur et promoteur du surréalisme, mais qu'il était également un psychiatre et psychanalyste de profession qui, à la suite de Freud (ou plutôt parallèlement à ce dernier) s'est intensément penché sur la « théorie de l'amour », pour laquelle le Maître lui-même ne trouva pas d'hypothèse satisfaisante. Selon l'interprétation de Breton, l'amour constitue à la fois une forme de folie et une métaphore de la découverte de soi par la psychanalyse : la recherche de l'objet du désir accompagnée de la compréhension de ce désir. L'expression « l'amour fou » convoque aussi par conséquent l'idée de l'amour, de l'admiration de la folie. Ce qui procède en partie de l'attirance du surréalisme vis-à-vis de l'irrationnel et de la singularité s'accompagne en même temps d'une attirance contradictoire envers la cognition et la science, d'un désir de possession intellectuelle. La théorie de l'amour constituait aussi pour Breton une théorie de la beauté, l'amour comme la beauté ayant pour vocation de faire basculer l'homme dans un état particulier, que Breton compare à une crise d'épilepsie. C'est de là que vient l'adjectif « convulsif » utilisé par Breton, difficilement traduisible en hongrois (au mieux avec un équivalent du terme « bouleversant ») : sous l'effet de cette convulsion, la conscience perd le contrôle qu'elle exerce

11 | Hal Foster: *Compulsive Beauty*. MIT Press, Boston, 1993.

12 | Marcel Jean – Árpád Mezei: *Maldoror*. Pavois, Paris, 1947. Később együtt írták meg a szürrealista festészetről szóló kötetüket is, korábbi írásaikat összeszerkesztve: *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, Paris, 1959.

13 | Lautréamont: *Maldoror énekei* (1869) Lyra Mundi, Budapest, 1988, 83. old.

9 | André Breton : *Nadja*, Gallimard, 1928 ; André Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, Paris, 1932.



Tekintet | Regard | Regard

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 60.5 x 51 cm ■ é.n. | sans date | undated (cca. 1958) ■ Inv. No.B98.0569 | The Israel Museum, Jerusalem (ISR), The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum ■ Foto | Photo: © The Israel Museum, Jerusalem

MAD LOVE

Breton's autobiographically inspired volume, *L'Amour fou*, was published in 1937. Rozsda, in all probability, came across this work during his years in Paris, when he jointly rented a studio there with Lajos Barta. Alternatively, if not during that time, then he certainly must have encountered it through the "surrealist circle" of Budapest, as Breton's œuvre was crucially important for the theoreticians of the European School. During his first stay in Paris, Rozsda, according to the literature, met Françoise Gilot, Giacometti, and Anton Prinner, among others – though probably not yet Breton, as, in 1938, he already joined the military, and then, in 1941, after France fell, he fled to the United States. He did leave behind a work about love envisioned as a trilogy, in which *Communicating Vessels* and *Nadja* were followed by *Mad Love*, as the concluding piece.⁹ As, for the rest of his life, Breton regarded this trilogy as his principle work, it is no accident that he also chose a "love" painting by Rozsda for the second, 1965 edition of *Le Surréalisme et la peinture*, which, at the same time, served as the illustration to Breton's "love" text on Rozsda, written in 1957, which was also included in the volume.

It should be noted with reference to Breton that, besides being a poet, magazine editor, collector and surrealist, he was also a skilled psychiatrist and psychoanalyst, who, following in the footsteps of – or in parallel with – Freud, was intensely preoccupied with the "theory of love", to which the father of psychoanalysis couldn't find a sufficient explanation either. In Breton's interpretation, love was simultaneously a form of madness and a metaphor for psychoanalytic self-experience, the search for the object of desire, and an understanding of desire itself. Thus, in the expression "mad love", the love – or ardour – for madness is also present. This, on the one hand, represents a surrealist attraction toward the irrational and the extraordinary, and, on the other, reflects a contradictory attraction toward knowledge and science, which also includes the desire for cognition, knowledge and possession. For Breton, the theory of love is also the theory of beauty: both are to transport one into an extraordinary state, which Breton

9 | André Breton: *Nadja*. (1928) Gallimard, Paris, 1972. André Breton: *Les vases communicants*. Gallimard, Paris, 1932.



használta. Mezei szerint a személyiség „energetikai bázisa”, avagy kreativitásának kulcsa éppen abban az öntudatlanban rejlik, amely egyúttal az „emberállat”, a Minotaurusz állati, ösztönös része, amelyet speciális folyamatokkal lehet a felszínre hozni, ahogy ezt Breton is tanította az automatikus írással és az egyéb irracionális gyakorlatokkal.

SZERELEM A HÁBORÚ IDEJÉN

„A Minotaurus itt van közöttünk. Két világháború igazolja szörnyű jelenlétét. Sem Theseus, sem Szent György, sem a hellénizmus, sem a kereszténység nem tudta megölni: kiszabadult e roppant erőfeszítés bilincseiből.” – írta Pán Imre az Európai Iskola intellektuális krédójának szánt *Bevezetés Európába* című kötetében.¹⁴ Az is tudható, hogy az Európai Iskola tagjai 1945 után mindent megtettek, hogy megismerkedjenek André Bretonnal, és felhívják magukra a szürrealista pápa figyelmét. A kapcsolat végül Marcel Jean közvetítésével jött létre, aki 1947-ben bemutatta az akkor Párizsban tartózkodó Bán Bélát és Bálint Endrét Bretonnak. Bretonnak tetszettek is a „magyarok”, akiket addig nem ismert, és Bálintot és Bánt is meghívta az 1947-es Párizsi Szürrealista Világkiállításra.¹⁵

Az Európai Iskola legendáriuma szerint a jó részt művészekből álló társaság éppen Rozsda Endre budapesti lakásán hozta létre az Európai Iskolát, amely többnyire a Pán Imre által működtetett Művészboltban rendezte meg tagjainak kiállításait. De a magyar „szürrealistákon” túl a látogató többek között Corneille, Doucet, Klee, Arp, Kandinszkij, Matisse és Miró műveivel is találkozhatott az Üllői út 11. szám alatt. Vagyis talán nem túlzás azt állítani, hogy az Európai Iskolát a modern művészet és a szürrealizmus szerelmesei alkották meg a II. Világháború traumatikus eseményeit követő „boldog békeidőkben”. Sőt Mezei és Pán nemcsak kiállításokat hoztak tető alá szinte havi rendszerességgel, hanem megalapították és működtették az *Európai Iskola Könyvtára* és az *Index Röpirat és Vitairat* sorozatokat is. Az előbbiben nagyobb lélegzetű szövegek jelentek meg, példának okáért Paul Éluard-tól, Guillaume Apollinaire-től és André Bretontól. Az utóbbiban pedig rövidebb írások és tanulmányok, jórészt az Európai

sur le corps – le corps, sous l’emprise d’une crise qui rappelle l’hystérie ou l’épilepsie, est traversé de convulsions et de tremblements irrépressibles.¹⁰ Selon l’analyse d’Hal Foster, cette conception de la beauté est liée à la notion freudienne de l’Inquiétante étrangeté, ce mystérieux malaise qui nous arrache soudain au monde qui nous semblait jusqu’alors ordinaire.¹¹ Cette *inquiétante étrangeté* émergerait de surcroît des traumatismes refoulés, familiers, bien trop familiers refaisant surface sous une autre forme. Toujours selon Foster, la motivation principale des surréalistes était de faire naître une beauté convulsive susceptible d’extraire le spectateur de son univers quotidien, dominé par la rationalité objective, de l’arracher du carcan des représentations habituelles de son environnement, et de charmer l’individu à l’aide d’images et d’association d’idées inattendus – un but qui n’était certainement pas éloigné des intentions de Rozsda.

Il n’est pas non plus impossible que Rozsda ait découvert *L’Amour fou* lors d’une réunion du soir, une « université libre » de l’École Européenne, soit en lisant l’original, soit par l’intermédiaire d’Imre Pán ou d’Árpád Mezei. Il est également certain que Mezei était alors absorbé par un amour encore plus fou, auquel Breton succomba aussi en marge de ses rendez-vous quotidiens et de la promotion de la révolution surréaliste : le monde horrifique et d’un naturalisme mordant de Lautréamont. C’est en effet à cette époque, dans le Budapest des années 1940, que Mezei travailla avec Marcel Jean à son ouvrage consacré aux *Chants de Maldoror*, dont l’auteur, le comte de Lautréamont, n’est autre que l’un des principaux inspireurs de Breton et des surréalistes, à qui l’on doit la célèbre phrase : « Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie ». ¹² *Les Chants de Maldoror* n’est cependant pas un texte aussi léger et amusant que ce que suggère cette citation. On s’en rend vite compte si l’on examine le contexte de ce passage, tiré du sixième chant, auquel Jean et Mezei ont consacré une grande partie de leur ouvrage : « Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l’incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu

14 | Pán Imre: *Bevezetés Európába*. Az Európai Iskola Könyvtára, Budapest, 1946., 30. old.

15 | György Péter – Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja*. Corvina, Budapest, 1990.

10 | Cette légendaire définition apparaît déjà dans *Nadja*, paru en 1928, dans lequel Breton tombe sous le charme d’une femme « folle », psychologiquement instable.

11 | Hal Foster : *Compulsive Beauty*, MIT Press, Boston, 1993.

12 | Marcel Jean – Árpád Mezei : *Maldoror*, Pavois, Paris, 1947. Plus tard, ils écrivirent ensemble un ouvrage traitant de la peinture surréaliste, compilant des articles plus anciens : *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, Paris, 1959.



**Haláltánc | Danse macabre |
Danse of Death**

olaj, vászon | huile sur toile |
oil on canvas ■ 95x65 cm ■
cca 1946-1947 ■
Collection J.M. – Atelier Rozsda,
Paris (FRA) ■ Foto | Photo:
© J.M. – Atelier Rozsda





Iskola tagjaitól. Pán Imre például a *Bevezetés Európába*, Mezei pedig *A paraszti létforma Európában* című esszéjét publikálta, illetve Korniss Dezső *Illuminációinak* filozófiai igényű értelmezését is közzé tette.¹⁶

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Rozsda leginkább Mezei és Pán közvetítésével alkotott képet a francia szürrealizmusról, akik mindketten igyekeztek a lehető legtágabb filozófiai és esztétikai, sőt antropológiai és mitológiai keretben értelmezni azt. Mezei példának okáért a már a *Maldoror* értelmezésében is kulcsszerepet játszó Minotaurusz mítosz mentén így sommázza a szürrealisták humanizmusát: „a szürrealizmus számára a lét paradigmája a korcs, az állatember, az emberállat”.¹⁷ Pán pedig hasonló szellemben vetette papírra, hogy „lélektani forradalmunk, mely lassan teológiai forradalomra szélesedik, arra mutat, hogy az európai ember új belső szintézisre törekszik, mint ahogy egész Európa a szintézist szeretné megoldani”.¹⁸ Amíg Pán Imre leginkább szerkesztőként és galériásként írta be magát a kultúrtörténetbe, addig Mezei pszichológusnak képzelte ki magát, bár egyetemi diplomát nem kaphatott, de később Levendel László jóvoltából az Országos Korányi Tüdőgondozóban pszichológusként dolgozhatott, és két pszichológiai témájú könyvet is közösen írtak meg.¹⁹ Ezt a pszichológiai és teológiai horizontú szürrealizmus-képet csak tovább tágítja Mezei filozófiai műveltsége, amely a Rozsda és Barta Lajos „európai iskolás” kiállításához írott bevezetőjében is erőteljesen megnyilvánult. Itt ugyanis egyáltalán nem a szürrealista festészetet a kiindulópont, de még csak nem is a pszichológia, hanem Hegel és a dialektika igen magvas filozófiai summázata, amelyet Mezei még Schellinggel és Marx-szal is megspékel az alig egy oldalas szövegben. A konklúzió viszont mégis csak az, hogy az objektivitás és a szubjektivitás nézőpontjának szintézise az utóbbi felől valószínűsíthető meg, mégpedig úgy, ahogy ezt Barta és Rozsda teszi a képzőművészetben. A kérdés már csak az, hogy pontosan mire is gondolt Mezei és miként látható meg az ekkoriban egy közös műteremben élő és dolgozó Barta és Rozsda műveinek szerkezetében a hegei dialektikus szintézis?

par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie! »¹³

Selon l'interprétation de Mezei et Jean, Maldoror n'est autre que l'alter ego de Lautréamont (alias Isidore Ducasse), qui, dans le labyrinthe surréel et sombre de son subconscient était à la fois Thésée et le Minotaure. Il est à souligner que la métaphore du labyrinthe et la figure du Minotaure, si chers aux surréalistes et aux surréalistes hongrois en particulier, prennent leur origine chez Ducasse, qui en fit une allégorie des pulsions inconscientes. Selon Mezei, la « base énergétique » de la personnalité, c'est à dire la clé de la créativité réside justement dans cette partie du subconscient où règne l'homme-animal, la part bestiale, instinctive du Minotaure qu'il est possible de rappeler à la surface avec des procédés spéciaux, tels que ceux préconisés par Breton, comme l'écriture automatique et d'autres exercices basés sur l'irrationnel.

L'AMOUR EN TEMPS DE GUERRE

« Le Minotaure est parmi nous. Deux guerres mondiales nous apportent la preuve de sa monstrueuse présence. Ni Thésée, ni Saint-Georges, ni l'hellénisme, ni le christianisme n'ont pu en venir à bout : il s'est libéré des terribles attaches qui le retenaient prisonnier. » – écrit Imre Pán dans son ouvrage *Introduction à l'Europe*, conçu comme le credo intellectuel de l'École Européenne.¹⁴ Nous savons aussi qu'après 1945, les membres de l'École Européenne ont fait tout leur possible pour rencontrer André Breton et attirer l'attention du pape du surréalisme. La rencontre eut finalement lieu en 1947 grâce à l'aide de Marcel Jean, qui présenta Breton à Béla Bán et Endre Bálint, qui séjournaient alors à Paris. Breton montra de l'intérêt pour ces Hongrois qu'il ne connaissait pas jusqu'alors et invita Bálint et Bán à participer à l'exposition internationale du surréalisme en 1947.¹⁵

Selon la légende, le groupe de l'École Européenne, constitué quasi-intégralement d'artistes, est né dans

16 | Paul Éluard: *A francia költészet a világ színe előtt*. Ford.: Gereblyés László, Budapest, 1946. Guillaume Apollinaire: *Picasso, a festő*. Ford.: Bánai Marika, Budapest, 1946. André Breton: *Marquis de Sade*. Ford.: Erdélyi Éva, Budapest, 1946.

17 | Mezei Árpád: *A szürrealizmus. In: Mikrokosmoszok és értelmezések*. Jelenkor, Pécs, 1993, 72. old.

18 | Pán Imre: *Bevezetés Európába*. Az Európai Iskola Könyvtára, Budapest, 1946, 31. old.

19 | Levendel László – Mezei Árpád: *Személyiség és Tuberkolózis*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. Levendel László – Mezei Árpád: *Az alkoholista beteg*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

13 | Lautréamont: *Les chants de Maldoror*, 1869. Édition hongroise: *Maldoror énekei*, Lyra Mundi, Budapest, 1988, p. 83.

14 | Imre Pán: *Bevezetés Európába* [Introduction à l'Europe], Az Európai Iskola Könyvtára, Budapest, 1946, p. 30.

15 | Péter György – Gábor Pataki: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja* [L'École Européenne et le groupe des artistes abstraits], Corvina, Budapest, 1990.



Kavalkád a napkorong körül | Cavalcade autour du soleil | Cavalcade Around the Sun

akvarell, tinta, papír | aquarelle, encre sur papier | water-colour, ink on paper ■
59,5x42,5cm ■ é.n. | sans date | undated (cca. 1956-58) ■ VárfoK Galéria,
Budapest (HUN) ■ Foto | Photo: © SULYOK Miklós

likened to an epileptic seizure. The term “convulsive”, which is used by Breton, also stems from here. It stands for a condition so shocking that the conscious mind loses control over the body, causing the epileptic or hysteric body to be taken over by uncontrollable shaking and jerking.¹⁰ According to Hal Foster’s analysis, this interpretation of beauty is linked to Freud’s concept of the “uncanny” (*Das Unheimlich*), a shocking mysteriousness that suddenly causes us to lose our footing in what is thought to be a familiar, comfortable world.¹¹ What’s more, this is done so that in the uncanny, repressed and all too familiar traumas surface in a different form. According to Foster, the aim of the surrealists was probably to convey bewildering beauty in order to snatch the viewer from the familiar, rational-goal paradigm and its well-known representations, and, with the help of shocking images and associations of ideas, magically re-enchant the subject – which couldn’t have been that far from Rozsda’s objectives either.

It is also not inconceivable that Rozsda encountered the volume – be it in the “original” or in the interpretation of Imre Pán or Árpád Mezei – at one of the “free universities” or during evening séances of the European School. Although it is also true that Mezei was preoccupied by an ever madder love at the time: Lautréamont’s horrific and vitally naturalistic world, to which, past his everyday relationships and the surrealist revolution, Breton himself had a passion for. Mezei, together with Marcel Jean, was working, at this time, in the Budapest of the forties, on his volume of the *The Songs of Maldoror*, authored by Count Lautréamont, the guru of Breton and the surrealists. It is Lautréamont, who is responsible for the sentence: “He is as handsome as the chance juxtaposition of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table.”¹² *Maldoror*, however, is not as ethereal and entertaining a text as the celebrated simile would suggest, as demonstrated by its context in the same, sixth canto, which was the focus of attention in Jean and Mezei’s book. “He is as handsome as the retractility of the claws in birds of prey; or, again, as the unpredictability of muscular movement in sores in the soft part of the posterior cervical region; or,

10 | This legendary definition already appears in *Nadja* (1928), which tells the story of Breton’s enchantment by a mentally unstable, “mad” woman.

11 | Hal Foster: *Compulsive Beauty*. MIT Press, Boston, 1993.

12 | Marcel Jean – Árpád Mezei: *Maldoror*. Pavois, Paris, 1947. They later jointly wrote a volume on surrealist painting, by combining their earlier texts: *Histoire de la peinture surréaliste*. Seuil, Paris, 1959.



ABSZTRAKT SZERELEM

Vajon az eszme- és kultúrtörténeti keretbe ágyazott *Égi és földi szerelem* felől nézve hogyan is festhet Rozsda korabeli formanyelve és vizuális kultúrája? A szakirodalom tanúsága szerint a negyvenes évek elejének posztkubista formanyelvéhez képest Párizsban egy másik nyelv születik meg Rozsda festészetében, amelyet Passuth Krisztina és Készman József is Max Ernsthez kapcsol.²⁰ A konkrét stílári hatás felfejtése, vagy akár Rozsda és Ernst vizuális kultúrájának összekapcsolása azonban már nem egyszerű feladat, talán még leginkább a frottage-képek minuciózus struktúrája köszönhet vissza Rozsdánál, de az erőteljes tájképi asszociációk a magyar festő műveiből hiányoznak. Sőt talán Max Ernst vagy akár a posztkubizmus kapcsán emlegetett Pablo Picasso hatása helyett sokkal gazdagabb kutatási terepet adhat a magyar vizuális kultúra, amelyet mesterén, Aba-Novákon keresztül szívott magába a szinte minden stílusban ügyesen mozgó fiatal Rozsda. Esetleg az is errefelé mutathat, hogy a kilencvenes években Rozsda azt vallja, hogy akik igazán létrehoztak valamit a magyar művészetben, mint Paál László és Rippl-Rónai, azok Párizs hatása alatt állottak.

Ebben a szellemben, ha stílári alapon közelítünk Rozsda festményeinek formavilágához és képépítési módszereihez, akkor nem annyira a kubizmusban, de nem is a szecesszió vonalkultúrájában kell keresnünk a forrásokat, hanem inkább a posztimpresszionista látványfestészetben. Példának okáért Seurat vagy Rippl-Rónai pointillizmusában, vagy akár azok kései, posztavantgárd „verzióiban”: Matisse, vagy éppen Vaszary vizuális kultúrájában, melyet Rozsda jól ismerhetett már a Belvárosi Képzőművészeti Szabadiskolán is a harmincas években. Bár róluk természetesen hallgat a mester, ami – szintén természetesen – tulajdonítható az úgynevezett hatásiszony jelenségének is. E hatásiszony keretén belül válik érthetővé az is, hogy Rozsda nem egy festőt, hanem egy zeneszerzőt választott spirituális mesterévé. Emlékei szerint Ámos Imre és Anna Margit társaságában látta Bartók Bélát zongorázni, és annak saját művei és játéka egészen megrengették akkori világgépét, és egy olyan utat mutattak meg,

l'appartement budapestois d'Endre Rozsda. Leurs expositions furent présentées pour la plupart dans le magasin de matériel pour artistes géré par Imre Pán. En plus des « surréalistes » hongrois, les visiteurs de la boutique, située au n° 11 de l'avenue Üllői à Budapest, eurent l'occasion d'y découvrir les œuvres de Corneille, Doucet, Klee, Arp, Kandinsky, Matisse et Miró. Il n'est peut-être pas exagéré de dire que l'École Européenne fut fondée par les amoureux de l'art moderne et du surréalisme durant la courte période d'apaisement qui suivit le traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale. De plus, Mezei et Pán ne se contentèrent pas d'organiser une exposition presque chaque mois : ils fondèrent et animèrent également les revues *Európai Iskola Könyvtára* et *Index Röpirat és Vitairat*. La première de ces revues publiait généralement des textes ambitieux, dus notamment à Paul Éluard, Guillaume Apollinaire et André Breton, tandis que la seconde comprenait des articles et des essais plus courts, écrits pour la plupart par des membres de l'École Européenne. Imre Pán publia ainsi une *Introduction à l'Europe*, Mezei un article consacré au mode de vie paysan en Europe, tandis que Dezső Korniss fit paraître un texte aux ambitions philosophiques, *Les Illuminations*.¹⁶

Il n'est peut-être pas exagéré d'affirmer que Rozsda découvrit le surréalisme français avant tout par l'intermédiaire de Mezei et Pán, qui s'efforcèrent tous deux d'inscrire le mouvement dans un cadre philosophique, anthropologique et mythologique de la plus grande ampleur. Mezei fit appel au mythe du Minotaure, qui jouait déjà un rôle essentiel dans son analyse de *Maldoror*, pour résumer ainsi l'humanisme des surréalistes : « pour le surréalisme le paradigme de l'existence est le bâtard, l'homme-animal, l'animal-homme ». ¹⁷ C'est dans le même esprit que Pán écrivit : « notre révolution psychologique, qui se transforme petit à petit en révolution théologique, indique que l'homme européen est à la recherche d'une nouvelle synthèse intérieure, de même que l'Europe entière cherche la voie de cette synthèse. » ¹⁸ Tandis qu'Imre Pán s'est avant tout distingué dans l'histoire culturelle hongroise comme rédacteur en chef et galériste, Mezei s'intéressa plus particulièrement à la psychologie. Bien qu'il ne put obtenir son diplôme au terme de ses études, le

20 | Passuth Krisztina: *Rozsda Endre: A művész életútja 1957-ig*. In: David Rosenberg (szerk): *Rozsda Endre*. Műcsarnok, Budapest, 1998. 15-26. Készman József: *Rozsda Endre (1913-1999): Út a szürrealitás-hoz*. In: *Françoise Gilot és Rozsda Endre*. Várfoke Galéria, Budapest, 2000, 32-35. old.

16 | Paul Éluard: « La poésie française devant le monde », in *Écrits de France*, 1, 1946. Guillaume Apollinaire: « Les Jeunes : Picasso, peintre. » In: *La Plume*, 15 mai 1905. André Breton: « Marquis de Sade », 1946.

17 | Árpád Mezei: « A szürrealizmus », In: *Mikrokozmoszok és értelmezések* [« Le surréalisme », in *Microcosme et interprétations*], Jelenkor, Pécs, 1993, p. 72.

18 | Imre Pán: *Bevezetés Európába* [Introduction à l'Europe], Az Európai Iskola Könyvtára, Budapest, 1946, p. 31.





Csendélet szokatlan asztalon II. | Nature morte sur table étrange II | Still-life on a Strange Table II

színes ceruza, papír | crayons couleur sur papier | coloured pencil on paper • 29x20,5 cm ■ é.n. | sans date | undated (cca. 1946) ■ Várfoke Galéria, Budapest (HUN) ■ Foto | Photo: © SULYOK Miklós

rather, as the perpetual motion rat-trap which is always reset by the trapped animal and which can go on catching rodents indefinitely and works even when it is hidden under straw; and, above all, as the chance juxtaposition of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table!"¹³

In the interpretation of Mezei and Jean, Maldoror is Lautréamont's (alias Isidore Ducasse) alter ego, who, in his own evil and surreal subconscious labyrinth was simultaneously Theseus and Minotaur. It is important to note that the metaphor of the labyrinth and the figure of the Minotaur – so admired by the surrealists (including Hungarian surrealists) – originate from Ducasse himself, who used it as an allegory for the world of unconscious instincts.

According to Mezei, the "energetic base" of the personality – or the key to creativity – lies precisely in the unconscious that is also the "human animal", the instinctual, animal part of the Minotaur that can be coaxed to the surface through special processes, just as it was taught by Breton by means of his automatic writing and other irrational exercises.

LOVE IN THE TIME OF WAR

"The Minotaur is here among us. His horrifying presence is confirmed by two world wars. No one succeeded in slaying it – not Theseus, not Saint George, not Hellenism or Christianity. This formidable force has freed itself from its shackles", writes Imre Pán in his volume *Introduction to Europe*, intended to serve as the intellectual credo of the European School.¹⁴ It is also a known fact that, after 1945, the members of the European School did everything in their power to meet André Breton, and attract the attention of the "pope of surrealism". In the end, a connection was established with the mediation of Marcel Jean, who, in 1947, introduced Béla Bán and Endre Bálint, who were staying in Paris at the time, to Breton. Breton liked "the Hungarians", whom he didn't previously know, and invited both Bálint and Bán to his International Surrealist Exhibition in 1947 in Paris.¹⁵

According to the legendry of the European School, the

13 | Lautréamont: *Maldoror and Poems*. Trans. Paul Knight, Penguin Books, 1978. [In Hungarian: *Maldoror énekei*. (1869) Lyra Mundi, Budapest, 1988, quote appears on p.83.]

14 | Imre Pán: "Bevezetés Európába" [Introduction to Europe] *Az Európai Iskola Könyvtára* [Series: Library of the European School], Budapest, 1946, p.30.

15 | Péter György – Gábor Pataki: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja* [The European School and the Group of Abstract Artists] Corvina, Budapest, 1990.



amely „befelé” vezet – az emberi psziché, az emberi érzelmek mélyére, és a művészetet e belső világ kivetítéseként fogja fel. Rozsda számára azonban a szubjektivitás többet jelentett az érzelmek ábrázolásánál, ő valahogy magát a tudatot akarta festői úton megragadni, azt a folyamatot, melynek során az ember létrehozza saját világát. Ennek megfelelően Rozsda festészetének másik vezérlő elve a közismert perspektivikus tér helyett az idő megfestése lett: az eltűnt idő és az elképzelhetetlen idő ábrázolása.

Ebbe az irányba, a szürreális tér és idő irányába mutat Rozsda festői „technikája” is, a képek nonfiguratív struktúrája és készítés közbeni forgatása, amely egyrészt felszámolja a valós tér illúzióját, másrészt rejtélyes módon (több darabban és részletekben) meg is őrzi azt. Rozsda maga a „forgatás” kapcsán Kandinszkijre hivatkozik, és az első absztrakt festmény legendájára, amely egy fordítva a falnak támasztott figuratív mű absztrakciójáról szól. A forgatás azonban jóval több, mint egy anekdota. Nem más, mint a dezorientáció, az újranevezés technológiája, elszakadás a valós dimenzióktól, és egyúttal egyfajta dimenzionális montázs is, hiszen az elme mindig keresi a valós tájolást, az alsót és a felsőt, a jobbot és a balt. Vagyis az igen egyszerű „forgatás”-sal maga az elme is modellezhető a képen, ami az érzelmekhez és az ösztökhöz hasonlóan szintén a pszichológia és a pszichoanalízis kontextusa felé mutat. És ha eltekintünk a gyakran humoros, vagy álomszerű képcímektől, akkor még egy hasonló irányú eszmetörténeti horizontot is érdemes számításba vennünk. A cím nélküli, 1946-os Kompozíciók ugyanis kiválóan értelmezhetők Kállai bioromantikája és *A természet rejtett arca* felől, akkor is, ha Rozsda nem „követte” az absztraktokat az Elvont művészek csoportjába.²¹ Kállai bioromantikája visz ugyanis talán a legközelebb Rozsda vizuális kultúrájához, azokhoz a kristályos, sejtes, csillós formákhoz, illetve motívumokhoz, amelyek Rozsda művein felfedezhetők a negyvenes évek második felében.

Kállai organikussága és vitalizmusa a „formalizmuson” túl azért sem lehet idegen Rozsdától, mert a bioromantika egyúttal „pszichoromantika” is volt, hiszen Kállai nemcsak az akkori új biológiában (*Neue Biologie*) mélyedt el, hanem az „új”

docteur László Levendel lui offrit plus tard l’opportunité de travailler en tant que psychologue à l’Institut national de pulmonologie Korányi. Les deux hommes écrivirent également ensemble deux ouvrages de psychologie.¹⁹ Cette approche du surréalisme, portée sur la psychologie et la théologie, fut encore enrichie par le savoir philosophique de Mezei, qui se manifesta clairement dans l’introduction qu’il écrivit pour l’exposition de l’École Européenne présentant les œuvres de Rozsda et Lajos Barta. Ce court texte d’une page ne se base pas sur la peinture surréaliste, ni sur la psychologie, mais consiste en un résumé philosophique fort concis d’Hegel et de la dialectique, que Mezei n’hésite pas à larder de citations de Schelling et Marx. La conclusion reste cependant que la synthèse des points de vue objectif et subjectif ne peut se faire qu’au travers de la subjectivité, de la façon même dont Barta et Rozsda procèdent dans le domaine de l’art plastique. Une question demeure : à quoi pensait exactement Mezei et comment la synthèse dialectique hégélienne apparaît-elle dans la structure des œuvres de Barta et Rozsda, qui travaillaient alors dans le même atelier?

L’AMOUR ABSTRAIT

Si l’on se place du point de vue d’*Amour sacré, Amour profane*, né dans un cadre culturel, idéologique particulier, comment peut-on définir l’univers formel et visuel de Rozsda à cette époque? Selon les études menées sur le sujet, l’art de Rozsda se détache du post-cubisme du début des années 1940 et prend lors de son séjour parisien une nouvelle direction, que les historiens d’art Krisztina Passuth et József Készman rattachent tous deux à Max Ernst.²⁰ Il est cependant plus difficile de définir une influence stylistique concrète ou de faire un rapprochement plus poussé entre les univers visuels de Rozsda et Ernst : peut-être le caractère méticuleux de la structure de ses frottages se retrouve-t-elle chez Rozsda, mais les puissantes associations évoquant des éléments de paysage sont totalement absentes chez le peintre hongrois. Ainsi, plus encore que l’influence éventuelle

21 | Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*. Misztótfalusi, Budapest, 1947.

19 | László Levendel – Árpád Mezei : *Személyiség és Tuberkolózis* [Personnalité et tuberculose], Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. László Levendel – Árpád Mezei : *Az alkoholista beteg* [Le malade alcoolique], Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

20 | Krisztina Passuth : « Endre Rozsda : biographie de l’artiste jusqu’en 1957 », in *Endre Rozsda, Rétrospective*, sous la direction de David Rosenberg, Műcsarnok, 1998, p. 15-26. – József Készman: *Endre Rozsda (1913-1999), Chemin vers la surréalité*, in *Françoise Gilot – Rozsda Endre*, Várfo Galéria, Budapest, 2000, p. 36-39.





Játszmák I. | Jeux I | Games I

színes ceruza, papír | crayons couleur sur papier | coloured pencil on paper ■ 20,5x14,5 cm ■ é.n. | sans date | undated (cca. 1948-50) ■ Várfok Galéria, Budapest (HUN) ■ Foto | Photo: © SULYOK Miklós

group consisting mostly of artists established the School in Endre Rozsda's flat in Budapest, which organized exhibitions for its members mostly at the Art Shop (Művészbolt) operated by Imre Pán. Aside from the works of the Hungarian "surrealists", at the address of number 11 Üllői Avenue, the audience could also view the masterpieces of such international artists as Corneille, Doucet, Klee, Arp, Kandinsky, Matisse and Miró, among others. Perhaps it is not an exaggeration to say that the European School was created by lovers of modern art and surrealism in the "palmy days of peace" following the traumatic events of World War II. In fact Mezei and Pán, besides putting together monthly exhibitions, also established the *Library of European School* series (Európai Iskola Könyvtára) and *Index Leaflet and Polemical Essay* series (Index Röpirat és Vitairat). The former featured longer texts, from such authors as Paul Éluard, Guillaume Apollinaire and André Breton. In the latter, shorter essays and studies were published, mostly by members of the European School. Imre Pán, for instance, published his writing "Introduction to Europe", while Mezei contributed his essay "The Peasant's Way of Life in Europe" and also his philosophical interpretation of Dezső Korniss' *Illuminations*.¹⁶

It can easily be said that Rozsda's image of French surrealism was more a result of mediation by Mezei and Pán, both of whom strove to interpret it in the widest context of philosophy and the history of ideas, and even anthropology and mythology. Mezei, for example, summarized the humanism of surrealists along the Minotaur myth, which also played a role in his *Maldoror* interpretation as: "for surrealism, the paradigm of being is the half-breed, the human animal, the animal human."¹⁷ Pán wrote in a similar spirit, "our psychological revolution, which is slowly broadening into a theological revolution, points toward a European human being who strives for a new, inner synthesis, just as the whole of Europe seeks to achieve synthesis."¹⁸ While Imre Pán entered the history of culture mostly as an editor and gallerist, Mezei received his training in psychology. Although he was not able to obtain a university diploma, thanks to László Levendel, he was later able to work as a psychologist

¹⁶ | Paul Éluard: "La poésie française devant le monde", in *Écrits de France*, 1, 1946. Guillaume Apollinaire: "Les Jeunes: Picasso, peintre." In: *La Plume*, May 15, 1905. André Breton: "Marquis de Sade", 1946.

¹⁷ | Árpád Mezei: "A szürrealizmus" [Surrealism] In: *Mikrokozmoszok és értelmezések* [Microcosms and Interpretations] Jelenkor, Pécs, 1993, p.72.

¹⁸ | Imre Pán: "Bevezetés Európába" [Introduction to Europe] *Az Európai Iskola Könyvtára* [Series: Library of the European School], Budapest, 1946, p.31.



pszichológiában is, amely a tudat mélyrétegeit kívánta feltárni. Ahogy *A természet rejtett arcában* írta: „a testlélek szerves, dialektikus egységét feltáró, új megismerések világánál a lélek újból mint tudattalanul teremtő erejű, ősi, eredendő hatékonyság áll előttünk. (...) legvalóságosabb és leggyakorlatibb, mindennapi életünkön is átsugárzanak a tudatalattiság ésszel föl nem érhető, meg nem szabályozható, irracionális áramlatai.”²² Ez a bizonyos „ősi hatékonyság” pedig egyáltalán nem áll távol Mezei „energetikai bázisától”, vagyis nem minden tekintetben érdemes mereven elválasztani egymástól a szürrealizmus figuratív és nonfiguratív törekvéseit.

Az is elgondolkodtató e téren, hogy Breton az *Őrült szerelemben* a szürrealisták szépség-ideálját, a megrázó erejű, kontrollálhatatlan, ésszel fel nem fogható szépséget a hatalmas kristályos formákban találta meg, amelyek egyszerre szabályosak és szabálytalanok, egyszerre élők és élettelenek, egyszerre racionálisak és irracionálisak. Sőt kötetét számtalan kristály képe is illusztrálja és a felvételek egy részét éppenséggel Brassai készítette. Az pedig már egészen kísérteties, hogy Breton az egyik grottában látott kristályzutatagot éppen Vénusz istennő hajához hasonlította.²³

Ha viszont visszatérünk egy pillanatra a budapesti valószínűséghez és Rozsda Szerelmének motívumkincsét kutatjuk, akkor ismét Kállai felé vezetnek a szálak, hiszen ha az *Égi és földi szerelmet* nem 1944-re vagy 1945-re datáljuk, hanem az 1948-as kis kiállítási katalógusnak megfelelően 1947-re, akkor az éppen ugyanabban az évben jött létre mint a Kállai által koncipiált és rendezett *Új Világkép* kiállítás. Ráadásul ennek a kiállításnak az alapkonceptiója már az 1930-as években megfogant Kállai fejében, egyrészt a húszas évek új biológija és új pszichológiája, másrészt az akkori képzőművészet és képkultúra értelmezése alapján. Amíg az esztétörténet vizuális nyomainak kutatása nyilvánvalóan ingoványos talaj, addig Kandinszkij, Arp, Miró és Tanguy harmincas évekbeli művészetében egyértelműen detektálható a Kállai által felfedezett „bioromantikus” vonzalom. Mely vonzalom ráadásul a kortárs fotográfia biológiai orientációjával is összekapcsolható, jelesül Karl Blossfeldt makró-fotóinak óriási sikerével.²⁴ Ha pedig Rozsda esetében elvonatkoztatunk az 1947-es művek

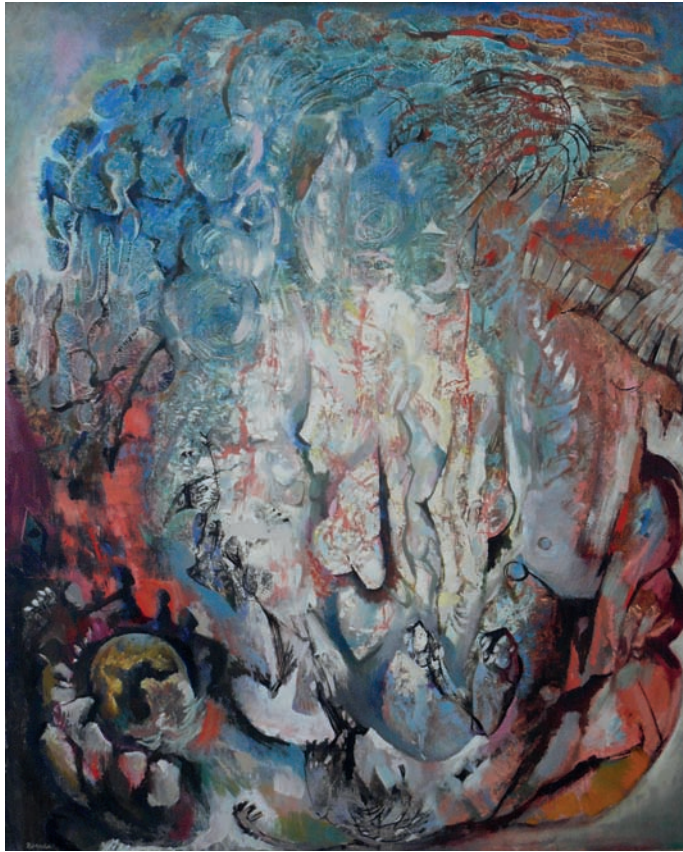
de Pablo Picasso, évoquée en rapport avec Max Ernst ou au sujet du post-cubisme, il semble que la culture visuelle hongroise que le jeune Rozsda, à l'aise dans de nombreux styles différents, a faite sienne au travers de l'enseignement de son maître le peintre Vilmos Aba-Novák, constitue un domaine de recherche des plus riches et des plus prometteurs. Ceci semble confirmé par le fait que Rozsda a affirmé dans les années 1990 que les artistes hongrois qui réalisèrent quelque chose de vraiment exceptionnel sont ceux qui, comme Ladislás de Paál (László Paál) et József Rippl-Rónai, bénéficièrent de l'influence de Paris.

Ainsi, si nous examinons l'univers formel et les méthodes de composition de Rozsda sous l'angle du style, nous en retrouverons la source dans l'effervescence visuelle du post-impressionnisme et non dans le cubisme ou dans la dimension graphique, linéaire de l'Art Nouveau. On peut citer par exemple le pointillisme de Seurat ou de Rippl-Rónai ou sa version plus tardive, postavantgardiste, telle qu'elle se manifeste chez Matisse ou le peintre hongrois Vaszary, que Rozsda connaissait bien dès les années 1930, alors qu'il suivait les cours de l'École Libre d'Art à Budapest (*Belvárosi Képzőművészeti Szabadiskola*). Pourtant, « naturellement » si l'on peut dire, l'artiste ne fit pas mention de ces derniers, ce qui peut aisément s'expliquer par son horreur des influences. Cette horreur explique aussi le fait que Rozsda choisit un compositeur, et non un peintre, pour maître spirituel. Selon ses souvenirs, c'est en compagnie d'Imre Ámos et Margit Anna qu'il découvrit Béla Bartók jouant au piano. Les œuvres du compositeur, son jeu extraordinaire chamboulèrent complètement la vision qu'il se faisait alors du monde et lui indiquèrent une voie menant vers l'« intérieur », vers la profondeur de la psyché humaine, des sentiments humains, vers un art perçu comme l'extériorisation d'un monde intérieur. Pour Rozsda, la subjectivité signifie cependant plus que la représentation des sentiments, son but étant de saisir par des moyens picturaux la conscience humaine, la manière dont l'homme crée son propre univers. Ainsi, l'autre principe directeur de la peinture de Rozsda devint, au lieu de la représentation habituelle de l'espace perspectif, la représentation du temps: un temps disparu et inconcevable.

22 | I. m., 10. old.

23 | André Breton: *L'Amour fou*. Gallimard, Paris, 1937, 11. old.

24 | Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst*. Ernst Wasmuth, Berlin, 1928.



Első lépések a pokolban | Premiers pas en enfer | First Steps in Hell

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 81x65 cm ■ é.n. | sans date | undated
(cca 1945)-1959 ■ Collection J.M. – Atelier Rozsda, Paris (FRA)

at the National Korányi Pulmonary Clinic, and also wrote two books on psychology together with Levendel.¹⁹ This image of surrealism with psychological and theological horizons was only extended further by Mezei's education in philosophy, which was clearly evident in his introduction written for the "European School" exhibition of Rozsda and Lajos Barta. In this one-page text, the point of departure is not surrealist painting or psychology, but Hegel's philosophy, with Mezei providing a rather concise summary of his dialectic sprinkled with a bit of Schelling and Marx as well. The conclusion is that a synthesis of objectivity and subjectivity can be realized from the vantage point of the latter, just as Barta and Rozsda do in fine art. The only question is: what did Mezei think of exactly and how can Hegelian dialectic synthesis be perceived in the structure of Barta and Rozsda's works (who lived and worked in a shared studio at the time)?

ABSTRACT LOVE

How do Rozsda's language of form and visual culture from this period look, viewed from the perspective of *Sacred and Profane Love*, embedded, as it is, in a context of the history of culture and ideas? According to the literature, in comparison to the post-cubist style of the early forties, another style was born in Paris through Rozsda's painting, which both Krisztina Passuth and József Készman link to Max Ernst.²⁰ Unravelling concrete stylistic influences or connecting the visual culture of Rozsda and Ernst is no simple task, however. While the intricate structure of frottage paintings may make an appearance in Rozsda's works, the strong landscape associations are missing from the Hungarian painter's works. In fact, instead of the influences of Max Ernst and Pablo Picasso – mentioned in connection to post-cubism – a much richer terrain for research may be offered by Hungarian visual culture, which the young Rozsda, who moved skilfully in every style, absorbed from his teacher Vilmos Aba-Novák. In the nineties, Rozsda felt that anyone who had really created something in Hungarian art, such as László Paál or Rippl-Rónai, had to be under Paris' influence –

19 | László Levendel – Árpád Mezei: *Személyiség és Tuberkolózis*. [Personality and Tuberculosis] Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. László Levendel – Árpád Mezei: *Az alkoholista beteg*. [The Alcoholic Patient] Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

20 | Krisztina Passuth: "Rozsda Endre: A művész életútja 1957-ig" [Endre Rozsda's Life and Art until 1957] In: David Rosenberg (ed.): *Rozsda Endre*. Műcsarnok, Budapest, 1998. pp. 15–26. József Készman: "Rozsda Endre (1913–1999): Út a szürrealitáshoz" [Endre Rozsda (1913–1999): The Path to Surrealism] In: *Françoise Gilot és Rozsda Endre*. [Françoise Gilot and Endre Rozsda] Várfok Gallery, Budapest, 2000, pp. 32–35.



címétől, akkor *A nagyanyám lornyonja* és az *Erzsébet sétája* is ugyanerre a mikrostrukturális vizualitásra épül, a *Toronyban* pedig akár konkrétan is felfedezhetnénk valamilyen zsurlószerű növény reminiscenciáit. És ugyanebbe az irányba, a lelkes mikrokozmosz dicsérete felé mutatnak az olyan képcímek is ebből az időszakból, mint a *Gomolygás*, a *Kavargás*, a *Kitörés*, vagy az *Újjáéledés*.

Miközben persze a *Torony* a *Szerelemhez* hasonlóan rejtélyes mű, hiszen a cím és annak kultúrtörténete itt is erősen orientál, mégpedig a legendák leghíresebb tornya, a Bábeli torony felé. Ráadásul tudjuk, hogy a későbbiekben, az ötvenes évek végén Rozsda személyesen is megismerkedett Borges-szel és szó volt róla, hogy illusztrálni fogja Borges egyik kötetét. Valószínűleg ennek kapcsán készült a Bábeli könyvtár által inspiráltan a *Bábel tornya* című festménye is. Az 1947-es torony azonban a valós architektúrán túl a psziché architektúrájához is erőteljesen kapcsolódik, amennyiben erőteljes fallikus képzeteket kelt, és ezekre a festő vizuális eszközökkel még rá is játszik. A központi torony mellett, melynek mintha feje és makkja is lenne egyszerre, ugyanis kisebb tornyok is sarjadnak a meghatározhatatlan minőségű talajból. Ezek a kisebb tornyok pedig egyszerre emlékeztetnek vaskos szőrszálakra és fekete körmös ujjakra, melyek talán éppen a faloszt készülnek megmarkolni, vagy egyszerűen csak adorálnak előtte.

FÖLDI SZERELEM

A II. Világháborút követő években a teremtőerő, a teremtés és a művészi kreativitás egész életművén átívelő kultusza mellett a valóság és a szürrealitás másik arca is megjelent Rozsda művészetében. Úgy is mondhatnánk, hogy a *joie de vivre* mellett erőteljesen a psziché felszínére került a *Danse Macabre* témája is, avagy a Minotaurusz a maga szörnyű testi valójában. Innen nézve ráadásul nemcsak a *Haláltánc* vagy a *Repülés* tűnik komor háborús képnek, de még az amúgy kifejezetten komikus *Nagyanyám lornyonja* vizualitásába is betüremkedik a destrukció és a bomlás képze, amely nem annyira arra a bizonyos lornyonra fókuszálódik, hanem inkább

C'est vers cette direction, celle du temps et de l'espace surréaliste que s'oriente la « technique » picturale de Rozsda, la structure non-figurative de ses œuvres et le choix de faire pivoter le tableau durant son exécution, méthode qui annihile en partie l'illusion de la profondeur, tout en la conservant dans certains détails, de manière fragmentaire. Au sujet de ce recours au « pivotement », Rozsda se réfère à Kandinsky et à la légende du premier tableau abstrait, de l'abstraction née d'un tableau figuratif retourné contre le mur. Ce pivotement est cependant loin d'être anecdotique. Ce n'est autre qu'une désorientation, la technologie d'un regard nouveau, une négation des dimensions de la réalité et, en même temps une sorte de jeu avec ces différentes dimensions, car l'esprit cherche toujours à déterminer l'orientation véritable, le haut et le bas, la gauche et la droite. Ainsi, avec ce simple « pivotement », il est possible de modéliser le fonctionnement de l'esprit, ce qui, comme les sentiments et les instincts, nous oriente vers un contexte psychologique et psychoanalytique. Et si nous faisons abstraction des titres souvent comiques ou oniriques choisis par l'artiste, il est possible de prendre en compte un autre aspect de l'histoire des idées allant en ce sens. Il est en effet particulièrement opérant d'appréhender les compositions sans titre de 1946 du point de vue du « bioromantisme » d'Ernő Kállai et de son ouvrage intitulé *A természet rejtett arca* (La face cachée de la nature), même si Rozsda ne se joignit pas aux membres du Groupe des artistes abstraits, dont Kállai fut le théoricien.²¹ C'est en effet le bioromantisme de Kállai qui se rapproche le plus de la culture visuelle de Rozsda, des formes et motifs cristallins, cellulaires, biologiques que l'on peut découvrir dans les œuvres que le peintre réalisa dans la seconde moitié des années 1940.

Au-delà de ces aspects formels, Kállai peut être rapproché de Rozsda de par son intérêt pour les formes vitales et organiques, car son bioromantisme est également un « psychoromantisme ». En effet, Kállai ne s'est pas penché uniquement sur la nouvelle biologie de l'époque (*Neue Biologie*), mais aussi sur la nouvelle psychologie développée à cette période, qui s'était donné pour but l'exploration des couches les plus profondes de la conscience. Ainsi qu'il

21 | Ernő Kállai : *A természet rejtett arca* (La face cachée de la nature), Misztótfalusi, Budapest, 1947.



Az Első lépések a pokolban című kép hátoldala (részlet), a Galerie Furstenbergben használt címkével és pecséttel ellátva | Dos de la peinture (détail) intitulée Premiers pas en enfer avec l'étiquette et le cachet utilisés à la Galerie Furstenberg | Back of the painting (detail) titled First Steps in Hell with the label and stamp used at the Furstenberg Gallery ■ *Collection J.M. – Atelier Rozsda, Paris (FRA)*

which may also point in the aforementioned direction.

In this spirit, if we approach the visual language and compositional methods of Rozsda's paintings from a stylistic vantage point, our search for sources should lead us not so much to cubism or the secession with its particular handling of lines, but to "post-impressionist painting of the spectacle" – for instance, the pointillism of Seurat or Rippl-Rónai, or even their late, post-avantgarde "versions", such as the visual culture of Matisse or Vaszary, which Rozsda must have been closely familiar with already in the thirties at Vilmos Aba-Novák's Free School of Fine Arts (*Belvárosi Képzőművészeti Iskola*) in Budapest. The painter, of course, makes no mention of these artists, which may be chalked up to the so called "anxiety of influence". Within the framework of this phenomenon, it also becomes clear why Rozsda chose a composer, and not a painter, as his spiritual master. He recalled that it was in the company of Imre Ámos and Margit Anna that he saw Béla Bartók play the piano, whose works and playing shook his perception of the world to the core and showed him a path "inward" – to the depths of the human psyche and human emotions, of which art is seen as a projection. For Rozsda, subjectivity represented more than the depiction of emotions, he somehow wanted to capture consciousness itself through painting – the process during which the human being creates his or her own world. In accordance with this, the painterly representation of time – depicting time past and time unfathomable – rather than the representation of perspectival space, became the other guiding principle of Rozsda's painting.

Rozsda's painting "technique" – the nonfigurative structure of the paintings and their rotation during the working process, which eliminates the illusion of real space while mysteriously also retaining it (in many pieces and in its details) – also points in this direction of surreal space and time. With regards to the "rotation", Rozsda refers to Kandinsky and the legend of the first abstract painting which tells the story of the abstraction of a figurative work leaned upside down against the wall. There is a lot more to rotation, however, than an anecdote. It is a technology



a nagymama amorf, sejtes asszociációkat keltő tömegére és a festmény nagyon gazdag, kékes-zöldes színvilágára.

A *Haláltánc* szín- és formavilága is elképesztően gazdag, és ráadásul nem is teljesen nonfiguratív. A szín- és formakavalkádban ugyanis több emberi koponya és csontváz is feltűnik. A haláltánc ismert figurái azonban nem szervezik a képet, nem olvashatók egy narratíva részeként. Gyakorlatilag elvesznek az organikus asszociációkat keltő festői motívumok és gesztusok buja szövetségében. A haláltánc így mintha egyúttal az élet tánca is lenne, a pusztulásban, a romlásban, a rothadásban sarjadó új élet tánca. A *Haláltánc* párdarabjának tekinthető *Repülés* hasonlóan komplex festői struktúrával bír, de nemcsak a figurák, hanem még a tárgyi világ azonosítható fragmentumai is hiányoznak belőle. Ilyen kifejezetten sötét tónusú, biomorf struktúrákat az Európai Iskola vizuális kultúráján belül talán csak Vajda Lajos alkotott, akit Mezei, Pán és Kállai egyaránt igen nagyra tartott. Vajda hagyatékát ráadásul az a Vajda Júlia őrizte, akivel Rozsda is kapcsolatban volt.

Kállai Ernő ekkoriban Vajda műveit kifejezetten infernális és apokaliptikus kontextusban értelmezte, Pán Imre pedig két kiállítás is rendezett az 1941-ben elhunyt művésznek, aki a psziché sötét oldalának feltárásában minden más magyar kortársánál messzebbre jutott. Rozsda *Repülésében* talán valahol Vajda rettenetes lélekmadarai és szörnyetegei kísértének, amelyek azonban a maguk szerves módján mégis csak beépülnek Rozsda szálkás, „pointillista” festői struktúrái közé és még a legsötétebb tónusú *Haláltáncot* sem uralják teljesen. Elgondolkodtató, hogy Mezei Árpádon és Pán Imrén keresztül, talán hivatásuk és baráti kapcsolataik folytán is – hiszen az Európai Iskola számos gyűjtője orvosként dolgozott – a szürrealizmus sötétebb, fenyegetőbb, „betegebb” arca milyen markánsan érvényesül az Európai Iskola számos művészájának korabeli munkásságában. Mezeiék amúgy még Bretontól is a Sade márkiról szóló szövegét fordították le és nem a *Nadja*t, és persze a rettenetes *Maldorort* forgatták, amely nem annyira az égi, mint inkább a földi szerelemről szól.

Az igazán sötét kortárs figura, Georges Bataille viszont úgy tűnik, hogy nem jutott el hozzájuk, pedig Vajda Lajos és Rozsda kapcsán is megfontolandó lenne Bataille néhány

l'écrit dans *La face cachée de la nature*: « Aux portes de ce monde des découvertes qui mis au jour l'unité organique, dialectique du corps et de l'esprit, l'âme se manifeste de nouveau à nous comme une efficence primitive, originelle, à la force créatrice inconsciente. [...] Même les aspects les plus réels, les plus pratiques de notre vie quotidienne sont traversés par les courants incontrôlables, irrationnels, inconcevables pour l'esprit, de l'inconscient. »²² Cette « efficence primitive » étant proche de la « base énergétique » de Mezei, nous pouvons constater qu'il n'est pas toujours judicieux de séparer de manière trop tranchée les tendances figuratives et non-figuratives du Surréalisme.

De ce point de vue, il est à méditer que, dans *L'Amour fou*, Breton découvrit l'idéal de beauté surréaliste, la beauté convulsive, incontrôlable, inconcevable, dans d'immenses formations de cristaux, ces minéraux sont à la fois réguliers et irréguliers, vivants et sans vie, rationnels et irrationnels. Son livre est d'ailleurs illustré de nombreuses photographies de cristaux, qui furent réalisées en partie par Brassai. Pour finir, il faut bien admettre que le fait que Breton ait comparé un conglomérat de cristaux vu dans une grotte aux cheveux de Vénus ne manque pas de nous stupéfier.²³

Si nous retournons un instant à la réalité budapestoise et si nous nous penchons de nouveau sur le riche éventail de motifs qui fait toute la complexité de *L'Amour* de Rozsda, nous pouvons voir que ces indices nous mènent encore une fois à Kállai. En effet, si nous datons *Amour sacré, Amour profane* à 1947, conformément au petit catalogue de l'exposition de 1948 et non à 1944-45, force est de constater que l'œuvre est exactement contemporaine de l'exposition *Új Világkép* (Nouvelle vision du monde) que Kállai conçut et réalisa cette année-là. De plus, l'idée de cette exposition, basée d'une part sur la nouvelle biologie et la nouvelle psychologie des années 1920 et d'autre part sur la compréhension que Kállai avait des arts plastiques et de la culture visuelle à l'époque, était déjà présente à l'esprit du critique et théoricien dans les années 1930. Bien qu'il soit quelque peu hasardeux de rechercher dans des indices visuels l'empreinte d'une histoire des idées, il est indéniable que l'attraction pour le « bioromantisme » tel que défini par Kállai est bien présent

22 | op. cit., p. 10.

23 | André Breton : *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, p. 11.



Játszmák V. | Jeux V | Games V

színes ceruza, papír | crayons couleur sur papier | coloured pencil on paper ■
23,5x17cm ■ é.n. | sans date | undated (cca. 1948-50) ■ VárfoK Galéria, Budapest
(HUN) ■ Foto | Photo: © SÜLYÖK Miklós

of disorientation and re-viewing, of breaking free from the dimensions of reality, while also being a dimensional montage of sorts, as the mind always seeks orientation in reality – the upper, the lower, the right and the left. In other words, the rather simple act of “rotation” can model the mind itself in the painting, which, similarly to emotions and instincts, also points toward a psychological and psychoanalytical context. And if we disregard the often humorous or dreamlike painting titles, we should also take into account another horizon of the history of ideas, which leads in a similar direction. The untitled compositions of 1946 can be interpreted via Kállai’s bio-romanticism and *The Hidden Face of Nature*, even if Rozsda didn’t join the Group of Abstract Artists.²¹ It is Kállai’s bio-romanticism that brings us closest to Rozsda’s visual culture, to those crystalline, cellular, ciliated forms and motifs that can be discovered in Rozsda’s paintings from the second half of the forties.

Beyond “formalism”, Kállai’s organic approach and vitalism were no strangers to Rozsda, because bio-romanticism was also “psycho-romanticism”, as Kállai was a student not only of the new biology of the time (*Neue Biologie*), but also of the “new” psychology, which sought to explore the deep layers of the psyche. As he wrote in *The Hidden Face of Nature*: “with the world of new cognition, which explores the organic, dialectic unity of the body-soul, the soul once again stands before us in its ancient, original effectiveness with the power of unconscious creation. (...) The irrational currents of the subconscious, which cannot be regulated or grasped by the mind, shine through our practical, real and everyday lives.”²² And, as this “ancient effectiveness” is not far from Mezei’s “energetic base”, the figurative and non-figurative branches of surrealism shouldn’t be rigidly separated from one another in every respect.

In this regard, one must also consider that, in *Mad Love*, Breton found the ideal beauty of the surrealists – beauty that is shockingly powerful, uncontrollable and inconceivable – in enormous crystalline forms that were simultaneously regular and irregular, living and non-living, rational and irrational. His volume is illustrated with numerous photos of crystals, a portion of which were taken by Brassai. Furthermore, rather

21 | Ernő Kállai: *A természet rejtett arca*. [The Hidden Face of Nature] Misztótfalusi, Budapest, 1947.

22 | Op.cit., p.10.



gondolata, amelyet Rosalind Krauss és Yves-Alain Bois adoptált a képzőművészetre.²⁵ Az amerikai és a francia művészettörténész ugyanis Bataille írásai nyomán az „informe”, a formátlanság és a deformáció kultuszát fedezte fel a nonfiguratív képzőművészetben Picassótól és Ernsttől Jackson Pollockon és Robert Rauschenbergen át Cindy Shermanig és Eva Hesséig. Bataille-t persze már nagyon korán kiátkozta a szürrealista pápa, Breton a mozgalomból éppen eretnek, perverz és túlságosan is beteges képzettársításai miatt, amelyek nem annyira a szellem, mint inkább a test biológiai szükségszerűségei és folyamatai körül forogtak.²⁶ Miközben Bataille legalább annyira kereste a világban az erotikus vágyon keresztül megragadható igazi szerelmet, mint az igazi szentséget, avagy az istenit, a végtelent, amelyet ő a meglévő formák és a fennálló (biológiai és kulturális) határok áthágásával, transzgressziójával vélt elérhetőnek.

Az „informe” ebben a perspektívában ráadásul csak a ráció és a formalizmus felől tűnik formátlannak, Bataille és a nyomdokain Krauss épp arra hívják fel a figyelmet, hogy az „informe” maga az igazi „forma”, az a káosz, az a „rendetlenség”, az az entrópia, amely a valóságot és a természetet formálja. Talán ez a szemlélet adhat kulcsot Rozsda Endre festészetéhez is. Ahogy Krauss mondja, a figurák csak háttér előtt látszanak, de a figurák néha túlságosan is definiálják a háttérrel, és ami nem figura, az még nem feltétlenül pusztán háttér. Ha tehát valamit nem látunk Rozsda festészetében, akkor az nem azt jelenti, hogy nincs ott semmi, és nem is azt, hogy Rozsda valami helyett festi a semmit, avagy a formák kaotikus kavalkádját, hanem azt, hogy Rozsda olyan dolgot fest, amire nincsenek szavaink. Jacques Lacan erre használta a valós (*le réel*) kifejezést.²⁷ Mert az az igazi valóság, amelyet nem tudunk beilleszteni sem a verbális, sem pedig a vizuális reprezentáció világába, amihez nincsenek szavaink és képeink, de ami a zsigereinken át mégiscsak eljuthat a vászonra a maga megrázó, remegő, szakadozottnak ható, de mégis univerzálisnak tűnő ritmusán keresztül.

dans les œuvres que Kandinsky, Arp, Miró et Tanguy réalisèrent dans les années 1930. Cette attirance trouve d'ailleurs son pendant dans une certaine orientation biologique de la photographie de cette période, qu'illustre par exemple l'immense succès des photographies de végétaux de Karl Blossfeldt.²⁴ Si nous faisons abstraction du titre des œuvres réalisées par Rozsda en 1947, nous pouvons constater que l'effet visuel du *Face-à-main de ma grand-mère* et de *La Promenade d'Erzsébet* repose de façon similaire sur une microstructure. Dans le tableau intitulé *La Tour*, nous pouvons même reconnaître la réminiscence d'une plante qui n'est pas sans rappeler la prêle. Et c'est également cet éloge du microcosme que suggèrent certains titres de cette époque comme *Remous*, *Bouillonnement*, *Éruption* ou *Renaissance*.

La Tour, comme *L'Amour*, est une œuvre mystérieuse, car une fois encore le titre est riche de sous-entendus culturels et semble faire allusion à la plus célèbre tour de l'histoire, la tour de Babel. De plus, nous savons que plus tard, dans les années 1950, Rozsda fit la connaissance de Borges et qu'il fut même question que l'artiste hongrois illustre l'un des ouvrages de l'auteur. C'est probablement dans ce contexte que *La Bibliothèque de Babel* inspira à Rozsda son tableau *La Tour de Babel*. *La Tour* qu'il peignit en 1947 est cependant, plus qu'une architecture réelle, une architecture de la psyché, riche d'associations à caractère phallique, visuellement mises en valeur par le peintre. À côté de la tour centrale, qui semble avoir à la fois une tête et un gland, d'autres tours plus petites naissent d'un sol dont la composition semble difficile à déterminer. Ces petites tours rappellent à la fois de gros poils drus et des doigts aux ongles noirs, sur le point de saisir le phallus ou simplement en adoration devant lui.

L'AMOUR PROFANE

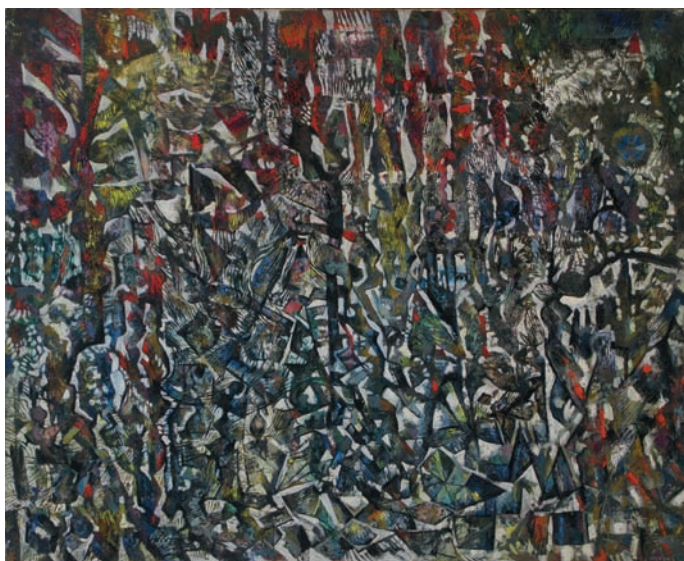
Dans les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, parallèlement au culte de la force créatrice, de l'invention et de la créativité artistique qui caractérisa toute l'œuvre de Rozsda, un autre visage du réel et du surréel fit son apparition dans l'œuvre du peintre. En d'autres termes, on peut dire

25 | Yves-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless. A User's Guide*. MIT Press, Boston, 1996.

26 | Georges Bataille: *Az erotika*. (1957) Nagyvilág, Budapest, 2001.

27 | Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris, 1964.

24 | Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1928.



Bábel tornya | Tour de Babel | Tower of Babel

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 78x98 cm ■ cca 1960 ■ Collection J.M. – Atelier Rozsda, Paris (FRA) ■ Foto | Photo: © SULYOK Miklós

eerily, Breton compared a crystal cascade seen in a grotto to the hair of the goddess Venus.²³

If we return for a moment to the reality of Budapest and study the motifs of Rozsda's *Love*, then we are once again guided in the direction of Kállai: if, in accordance with the 1948 exhibition catalogue, *Sacred and Profane Love* is dated 1947 (as opposed to 1944 or 1945), then it was painted in the year of the *New Worldview* (Új Világkép) exhibition, which had been conceived and organized by Kállai. Moreover, the basic concept of this exhibition had already been envisaged by Kállai in the 1930s – grounded in the new biology and psychology of the twenties, as well as in current interpretations of fine arts and visual culture. While a search for the visual traces of the history of ideas leads to slippery territory, the art of Kandinsky, Arp, Miró and Tanguy from the thirties show clear indications of bio-romantic tendencies as discovered by Kállai. These tendencies can also be brought into connection with the biological orientation of contemporary photography, especially with the great success of Karl Blossfeldt's macro photos.²⁴ If, in Rozsda's case, we disregard the title of the 1947 works, then *My Grandmother's Lorgnette* and *Erzsébet's Walk* also incorporate this microstructural visuality, and, in *Tower*, we can concretely discover the reminiscences of some kind of a horsetail-like plant. Other work titles from this period, such as *Whirling*, *Vortex*, *Eruption*, and *Revival* also point in this same direction, toward the fervent praise of the microcosm.

While *Tower*, similarly to *Love*, is a mysterious work, since the title and its cultural history are strongly oriented toward the most famous tower of the legends: the Tower of Babel. Furthermore, we know that later, at the end of the fifties, Rozsda personally met Borges and they discussed illustrating one of Borges' volumes. It was probably with reference to this that he painted *Tower of Babel*, inspired by the *Library of Babel*. The *Tower* of 1947, however, aside from relating to real architecture, is also distinctly connected to the architecture of the psyche, in that it evokes strong phallic notions, which are further amplified by the artist's use of visual tools. Next to the central tower, which seems to simultaneously possess a head and a glans, smaller towers are sprouting from a ground

23 | André Breton: *L'Amour fou*. Gallimard, Paris, 1937, p.11.

24 | Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst*. Ernst Wasmuth, Berlin, 1928.

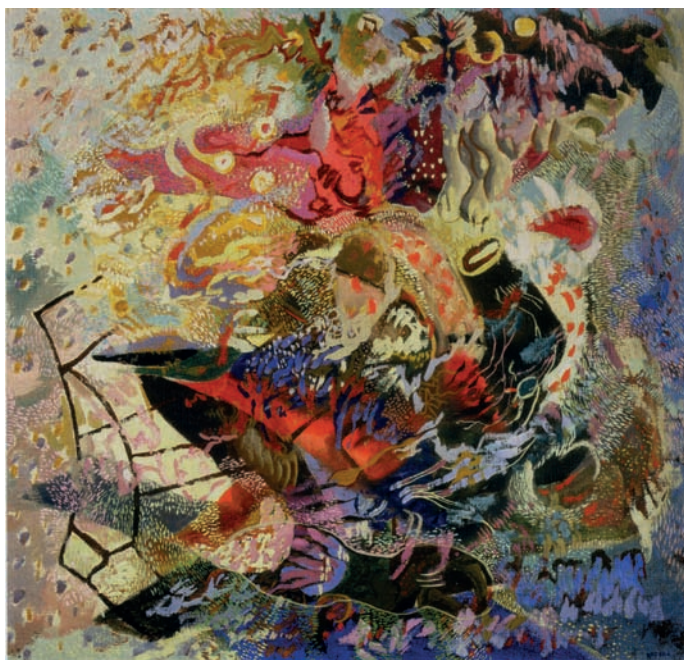


que le thème de la danse macabre, c'est-à-dire le Minotaure dans toute son horreur physique, surgit de la psyché de l'artiste aux côtés du thème de la joie de vivre. De ce point de vue, la *Danse macabre* ou *Plein vol* ne sont pas les seules œuvres qui semblent assombries, marquées par la guerre : les images de la destruction et de la ruine envahissent même l'univers visuel du tableau résolument comique intitulé *Le Face-à-main de ma grand-mère*, qui ne se concentre pas tant sur le face-à-main en question que sur la masse amorphe, porteuse d'associations cellulaires, de la grand-mère et sur le riche camaïeu de bleus et de verts qui caractérise l'œuvre.

La palette de formes et de couleurs qui anime *La Danse macabre*, qui n'écarte pas complètement la figuration, est d'une richesse exceptionnelle. Bien qu'on y voie apparaître notamment des crânes et des squelettes humains, les figures habituelles de la danse macabre ne s'articulent cependant pas de manière à mettre en œuvre une véritable narration. Elles se perdent en effet dans une accumulation foisonnante de motifs et de gestes picturaux suscitant des associations organiques. Ainsi, la danse macabre s'apparente également à une danse de la vie, de cette vie nouvelle qui naît de la désolation, de la ruine et de la pourriture. *Plein vol*, que l'on peut considérer comme le pendant de la *Danse macabre*, se caractérise par une structure picturale tout aussi complexe, mais cette fois les figures et les fragments identifiables de la réalité objective sont totalement absents. Ce genre de peintures sombres, à la structure biomorphique, ne se retrouve peut-être au sein de l'univers formel de l'École Européenne que chez Lajos Vajda, pour qui Mezei, Pán et Kállai avaient tous trois beaucoup de considération. Les œuvres qu'il laissa après sa mort étaient conservées par sa veuve Júlia Vajda, que Rozsda connaissait personnellement.

À cette époque, Ernő Kállai voyait dans les œuvres de Vajda, qui alla plus loin que tous ses contemporains hongrois dans l'exploration de la part d'ombre de la psyché, une dimension proprement infernale et apocalyptique, Imre Pán organisa quant à lui deux expositions consacrées à l'artiste mort en 1941. Bien que les monstres et les oiseaux mythiques de Vajda hantent peut-être *Le Plein vol* de Rozsda, ils s'inscrivent de manière quasi-organique dans la structure





Erzsébet sétája | Promenade d'Erzsébet | Erzsébet's Walk

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 76,2x79 cm ■ cca 1946 ■ Collection J.M. – Atelier Rozsda, Paris (FRA) ■ Foto | Photo: © J.M. – Atelier Rozsda

of undefinable quality. These smaller towers call to mind thick strands of hair or black clawed fingers, which are perhaps just about to grasp the phallus, or, alternatively, are simply expressing their adoration of it.

EARTHLY LOVE

In the years following World War II, in addition to the cult of creative power and artistic creation, which characterized the span of Rozsda's entire œuvre, the surreal and the other face of reality also appeared in his art. It could be said that, next to his *joie de vivre*, the theme of *Danse Macabre* – or the Minotaur in his horrible, embodied reality – also surfaced in his psyche. Seen from this perspective, *Dance of Death* or *Flight* appear as sombre images of war, and even the visuality of the otherwise expressly comical *My Grandmother's Lorgnette* is invaded by the notions of destruction and decomposition, which focus not so much on the lorgnette in question, but on the grandmother's amorphous mass, evoking cellular associations, and on the exquisitely rich bluish-green colouring of the painting.

There is also an extraordinary richness to the colours and forms of *Dance of Death*, a work that is not completely non-figurative; a number of human skulls and skeletons appear in the parade of colours and forms. The known figures of the death dance, however, are not the organizing agents of the image; they cannot be read as a part of the narrative. In essence, they get lost in the lushly woven fabric of the painterly motifs and gestures prompting organic associations. Thus, it seems, as if the *Dance of Death* is simultaneously a dance of life – the dance of new life that springs forth from destruction, putrefaction and decay. *Flight*, which can be regarded as the counterpart of the *Dance of Death*, also possesses a similarly complex painterly structure, although it is not only the figures that are absent, but any identifiable fragments of the object world. Within the visual culture of the European School, such explicitly dark-toned, biomorphic structures probably only appeared in the works of Lajos Vajda, who was held in high regard by



picturale « pointilliste » du tableau, et ne parviennent pas non plus à dominer *La Danse macabre*, qui est pourtant l'une des œuvres les plus sombres de l'artiste. Il est significatif de constater que, par l'ascendant d'Árpád Mezei et Imre Pán, peut-être en raison de leurs inclinaisons professionnelles et de leurs fréquentations (de nombreux collectionneurs des artistes de l'École Européenne étaient médecins), le côté le plus sombre, inquiétant, « pathologique » du surréalisme est particulièrement présent à cette période dans les œuvres d'une partie des représentants de L'École Européenne. Il est révélateur que Mezei et Pán ne traduisirent pas *Nadja* de Breton, mais son texte sur le Marquis de Sade, et qu'ils lisaient volontiers le terrible *Maldoror*, qui traite moins de l'amour céleste que de l'amour profane.

Bien qu'il semble qu'ils n'eurent pas connaissance des travaux de Georges Bataille, l'une des figures les plus sombres de cette période, il serait intéressant de considérer au sujet de Lajos Vajda et Rozsda certaines pensées de Bataille, dont Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois examinèrent les implications dans le domaine des arts plastiques.²⁵ En effet, le duo franco-américain d'historiens d'art décela en se basant sur les textes de Bataille un certain culte de l'« informe » et de la déformation dans l'art non-figuratif, de Picasso et Ernst à Cindy Sherman et Eva Hesse, en passant par Jackson Pollock et Robert Rauschenberg. Bataille fut bien sûr excommunié très tôt par Breton, le pape du surréalisme, en raison de ses associations d'idées hétérodoxes, perverses, morbides, qui ne traitaient pas tant de l'esprit que des besoins et des fonctions biologiques du corps.²⁶ Bataille recherchait pourtant dans le monde tant l'amour véritable, au travers des manifestations du désir érotique, que la sainteté véritable, le divin, l'éternel, qu'il pensait atteindre en dépassant, en transgressant les formes et les limites biologiques et culturelles existantes.

Dans cette perspective, l'informe ne se perçoit comme tel que si on l'observe du point de vue de la rationalité et du formalisme. Bataille, puis Krauss soulignèrent que l'« informe » constitue la véritable « forme », le chaos, le « désordre », l'entropie qui donne sa forme à la réalité et à la nature. C'est peut-être cette approche qui nous apportera la clé de la peinture d'Endre Rozsda. Comme l'indique Krauss,

25 | Yves-Alain Bois – Rosalind Krauss : *Formless. A Users Guide*, MIT Press, Boston, 1996.

26 | Georges Bataille : *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, 1957. Édition hongroise: *Az erotika*, Nagyvilág, Budapest, 2001.



Kompozíció | Composition | Composition

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 110x100 cm ■ cca 1947 ■ Inv. No. KM.85.3. | Budapest Történeti Múzeum – Fővárosi Képtár, Festészeti Gyűjtemény
 ■ Foto | Photo: © BAKOS Ágnes – TIHANYI Bence

Mezei, Pán and Kállai. In fact, Vajda's bequest was entrusted to Júlia Vajda, with whom Rozsda was also in contact.

During these years, Ernő Kállai interpreted Vajda's work in a distinctly infernal and apocalyptic context, while Imre Pán organized two exhibitions for the artist, who passed away in 1941, and who had ventured farther than any of his Hungarian contemporaries in exploring the dark side of the psyche. Rozsda's *Flight* is perhaps somewhat haunted by Vajda's terrible soul birds and monsters, which, in their own organic fashion, nevertheless become integrated into Rozsda's "pointillist" painterly structures, without becoming overpowering even in the most darkly toned *Dance of Death*. It is quite thought provoking how, through Árpád Mezei and Imre Pán's influence – perhaps also thanks to their profession and friendships, as numerous collectors of the European School worked as physicians – the darker, more threatening, and "sicker" face of surrealism made a rather pronounced appearance in the early works of some of the School's artists. Notably, Mezei and his peers translated Breton's text on the Marquis de Sade, rather than *Nadja*, for instance, and shot a film on the terrible *Maldoror*, which is more about earthly than heavenly love.

It seems, however, that Georges Bataille, the contemporary authority on real darkness, didn't reach them, although, in connection with Lajos Vajda and Rozsda, some of Bataille's thoughts – as adopted for the visual arts by the American Rosalind Krauss and the French Yves-Alain Bois – would certainly merit some consideration.²⁵ These art historians discovered, based on Bataille's texts, the cult of formlessness and deformation – or "informe" – in non-figurative art, from Picasso and Ernst, through Jackson Pollock and Robert Rauschenberg, to Cindy Sherman and Eva Hesse. Bataille, of course, was excommunicated from the movement by the Breton, the pope of surrealism, very early on for his heretical, perverted and excessively pathological associations of ideas, which revolved not so much around the intellect or spirit, but the biological necessities and processes of the human body.²⁶ At the same time, Bataille did seek true love, as graspable through erotic desire, just as much as he sought the truly sacred, the divine or the infinite, which he

25 | Yves-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless. A Users Guide*. MIT Press, Boston, 1996.

26 | Georges Bataille: *L'Érotisme*. Éditions de Minuit, Paris, 1975.



Hornyik Sándor 1972-ben született, 1999-ben végzett az ELTE művészettörténet és esztétika szakán. 2000-tól az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének munkatársa, PhD-disszertációját az avantgárd művészet és a modern természettudomány kapcsolatáról írta. Művészettörténeti munkásságáért 2010-ben Németh Lajos-díjat, 2012-ben pedig AICA-díjat kapott. Újabban az avantgárd és a neoavantgárd művészet kérdései mellett a vizuális kultúra elméletei foglalkoztatják. Rendszeresen ír tanulmányokat és kritikákat a kortárs képzőművészetről, kiállításokat rendez.

Sándor Hornyik est né en 1972, il est diplômé des départements d'histoire de l'art et d'esthétique de l'Université Lóránd Eötvös (ELTE) en 1999. Il est chercheur à l'Institut de Recherches en Histoire de l'Art de l'Académie Hongroise des Sciences depuis 2000, sa thèse de doctorat analyse les relations entre l'art avant-garde et les sciences naturelles modernes. En reconnaissance de son activité au sein du domaine de l'histoire de l'art, il reçoit le prix Lajos Németh en 2010, en 2012 le prix AICA International. Récemment, il s'intéresse non seulement aux questions portant sur l'art avant-garde et néo-avant-garde, mais aussi aux théories du domaine de la culture visuelle. Il publie régulièrement des textes et critiques sur l'art contemporain, il est également actif en tant que commissaire d'exposition.

Sándor Hornyik was born in 1972. He finished his degree in 1999 at the Department of Art History and the Department of Aesthetics at Eötvös Loránd University. Since 2000 he has been a research fellow at the Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. He wrote his PhD on the relationship between avant-garde art and modern natural science. In 2010 he received the Lajos Németh Award in recognition of his achievements in the field of art history and in 2012 he was given the AICA Award. Recently he has been increasingly preoccupied not only by questions pertaining to avant-garde and neo-avant-garde art, but also by theoretical questions relating to the visual arts. He regularly publishes essays and critiques on contemporary art and is an active curator.

les figures ne peuvent se détacher que sur un fond, mais les figures ont tendance en retour à définir trop fortement ce fond, alors que ce qui n'est pas figure ne peut pas forcément être considéré comme fond. Par conséquent, si nous ne voyons rien dans la peinture de Rozsda, cela ne signifie pas qu'il n'a rien à voir ou que Rozsda a peint le néant à la place de quelque chose (c'est-à-dire un amoncellement chaotique de formes), mais qu'il peignait quelque chose que nous ne pouvons pas nommer. À ce propos, Jacques Lacan parlait de « réel ».²⁷ Car le réel véritable, que nous ne pouvons concevoir ni par le biais des mots, ni par celui du monde de la représentation visuelle, pour lequel ne nous ne disposons ni de paroles, ni d'images adéquates, peut être saisi de manière instinctive et viscérale, transmis sur la toile au travers de son rythme convulsif, vibrant, mais qui semble pourtant atteindre à l'universel.

27 | Jacques Lacan : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1964.



Állandó visszatérő | Revenant perpétuel | Perpetual Revenant

olaj, vászon | huile sur toile | oil on canvas ■ 70x100 cm ■ é.n. | sans date | undated (cca 1951-1952) ■ Collection J.M. – Atelier Rozsda, Paris (FRA)

fathomed reachable by transgressing existing boundaries (biological or cultural) and forms.

From this perspective, "informe" only appears without form from the vantage point of rationality and formalism. Bataille and, following in his footsteps, Krauss, point out that "inform" is true "form" itself; it is the chaos, "disorderliness", and entropy that shape reality and nature. Perhaps it is this approach that can provide the key to Endre Rozsda's painting as well. As Krauss tells us, while figures only appear visible before a background, they sometimes excessively define it, and something that is not a figure is not necessarily mere background. Thus, if we cannot see something in Rozsda's painting, that doesn't mean that nothing is there or that Rozsda has painted nothing – or a chaotic cavalcade of forms – instead of something; it means that Rozsda has painted something for which there are no words. This is what Jacques Lacan referred to as "the Real" (*le réel*).²⁷ As true reality is that which we cannot fit into the worlds of verbal and visual representation, that for which there are no words or images, but which nevertheless – through its shocking, trembling, apparently fragmented, but still seemingly universal rhythm – can make its way through our viscera onto the canvas.

²⁷ | Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris, 1964.